

Иван Ефимов

Об искусстве и художниках

Иван Ефимов

Об искусстве и художниках

Художественное и литературное наследие

Составители
А. Б. Матвеева
А. И. Ефимов
Комментарии
А. И. Ефимова

Москва
„Советский художник“
1977

И. С. Ефимов



И. С. Ефимов с сестрой Верой. Начало 1880-х гг.

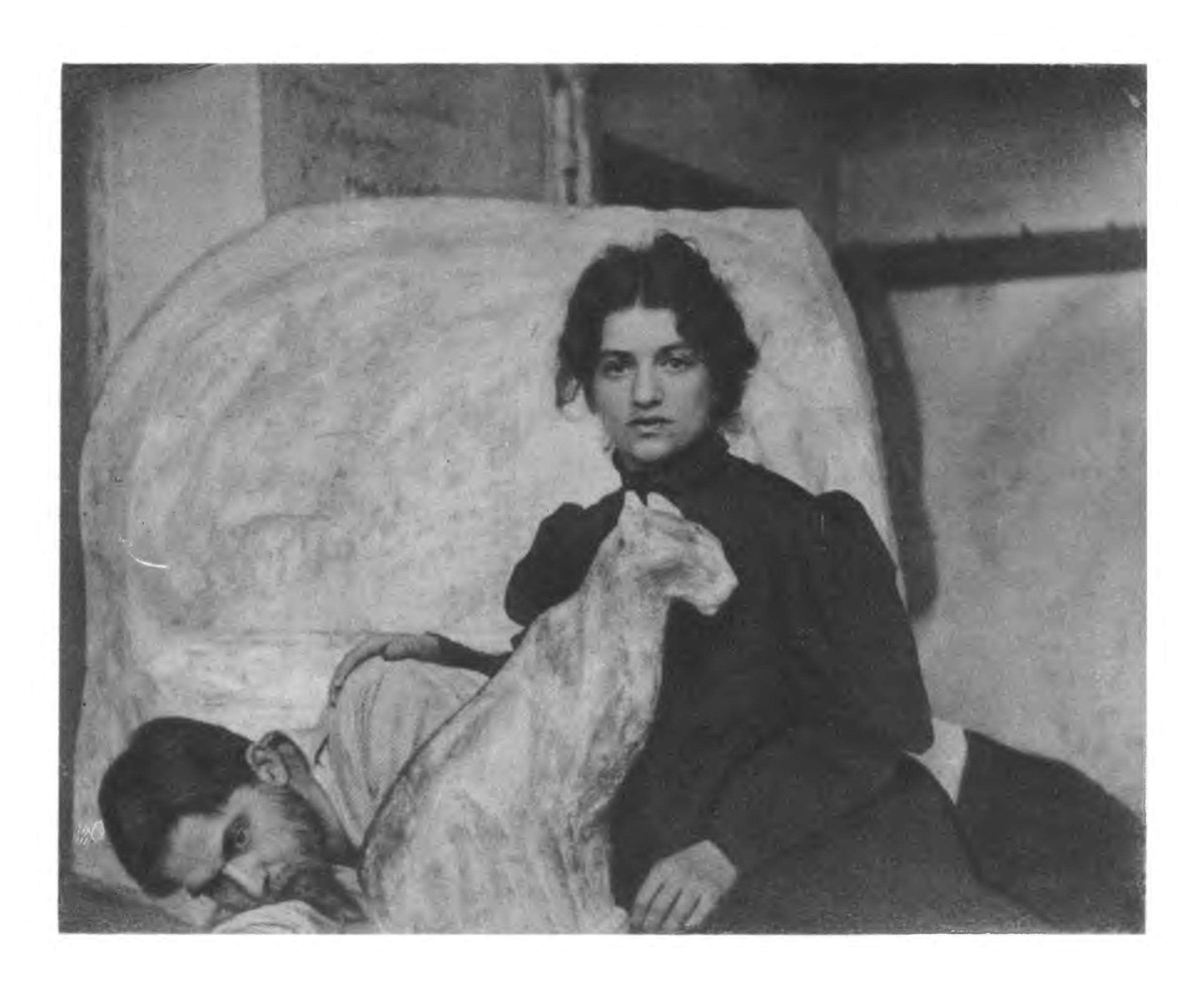
И. С. Ефимов с матерью. 1890-е гг.

В студии Званцевой. Сидят: И. Ефимов, М. Чуйко, М. Рындзюнская. Начало 1900-х гг.





И. С. Ефимов и Н. Я. Симонович-Ефимова. 1908



Перед отправкой на фронт. И. С. Ефимов и Н. Я. Симонович-Ефимова. 1916

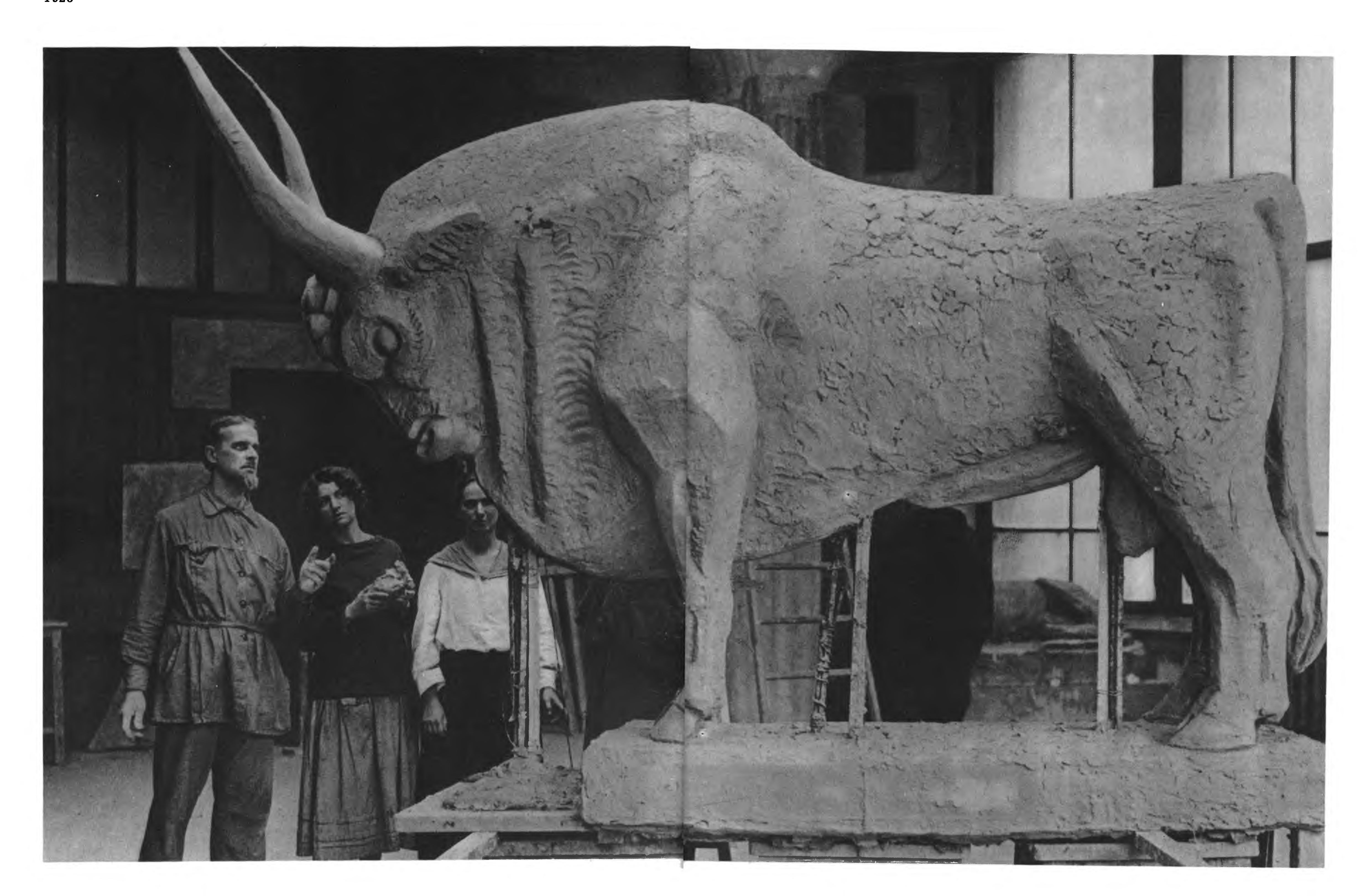
И. С. Ефимов на румынском фронте. 1916

В. А. Фаворский (второй справа) и И. С. Ефимов (шестой справа) среди комсостава своей батареи. 1917





За работой для Сельскохозяйственной выставки в Москве.
И. С. Ефимов, Н. Я. Симонович-Ефимова, Е. В. Дервиз.
1923



Репетиция спектакля «Макбет». 1930-е гг.
Вхутемас. И. С. Ефимов со студентами. Ок. 1922 (?)

На Конаковском фаянсовом заводе. Сидят: А. Е. Зеленский, И. Г. Фрих-Хар, И. М. Чайков, Г. И. Кепинов; А. И. Рублева. Стоят: Ваня Фаворский, Петя Сагайдачный, С. Д. Лебедева, В. П. Бесперцева, И. С. Ефимов, М. П. Холодная, В. А. Фаворский. 1934



И. С. Ефимов в экспедиции в Удмуртии. 1928

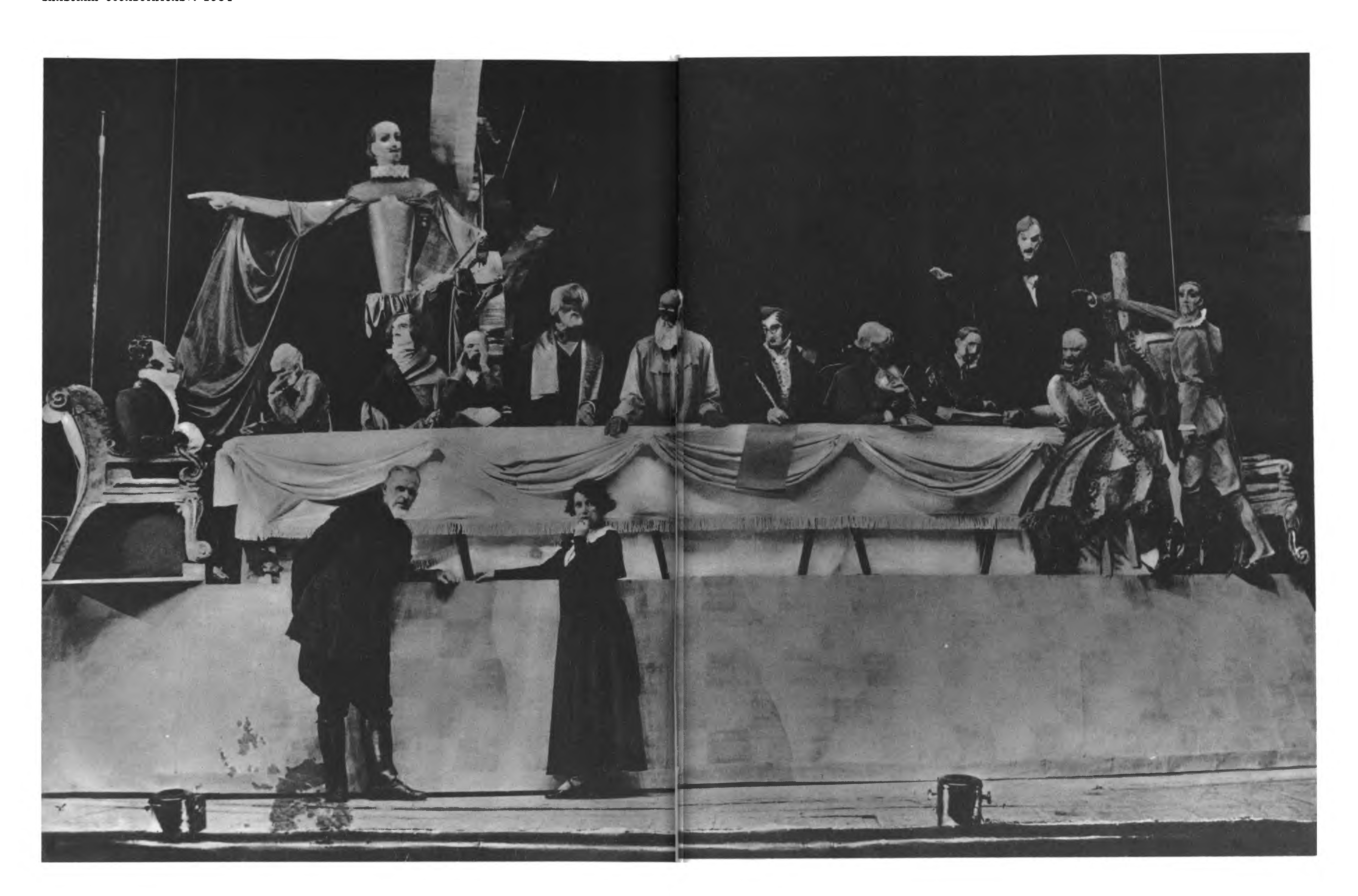


И. С. Ефимов в экспедиции на реке Белой. 1928

И. С. Ефимов в экспедиции в Удмуртии. 1928



Куклы для интермедии «13 классиков» в спектакле «Севильский обольститель». 1934



В. А. Фаворский и И. С. Ефимов. 1957



В. А. Фаворский и И. С. Ефимов. 1955
И. С. Ефимов и В. А. Фаворский. 1957

Художественное и литературное наследие И. С. Ефимова

А. Б. МАТВЕЕВА

Иван Семенович Ефимов — художник в широком смысле этого слова, артист, для которого искусство всегда было не только его профессией, но и образом мысли, образом жизни.

Будучи учеником В. А. Серова и К. А. Коровина, Ефимов начинал свою деятельность как живописец. Однако более всего он известен как скульптор, несмотря на то, что вклад его в графику не менее значителен. Сам Ефимов ценил выше всего, созданного им, свои рисунки.

Много нового сделано им в разных областях прикладного искусства, в книжной иллюстрации, в области декоративной скульптуры. Задолго до возникновения повышенного интереса к художественно-промышленному искусству его занимали вопросы рекламы, оформления магазинов, международных выставок. Ефимов изобрел новый тип манекенов для этнографических музеев, расписывал посуду, делал вазы, декоративные блюда, модели игрушек для тиражирования, создал проект эмблемы для автомобиля и многое, многое другое.

Но изобразительным и прикладным искусством не ограничивается поле деятельности этого художника. Вместе с художницей Ниной Яковлевной Симонович-Ефимовой — женой, другом и соавтором во многих областях творчества, Ефимов оставил глубокий след в истории отечественного театра кукол. Это было серьезное начинание, поглотившее множество времени и сил. Сначала это был театр, созданный по принципу народного «Петрушки». С петрушками Ефимовы в 1919 году разъезжали в фургоне по площадям праздничной Москвы, плавали на агитбарже по Волге, бродили по деревням. Потом возникли театр объемных кукол на тростях (изобретение Н. Я. Симонович-Ефимовой, на которое она получила патент) и теневой театр с двумерными «актерами», со своим особым репертуаром. Театр Ефимовых питали и скульптура Ефимова и живопись Симонович-Ефимовой. Весьма пригодился и разнообразный опыт обоих художников в различных областях прикладного и графического искусств. Все в этом театре — от ширм и занавеса до кукол и их костюмов было сделано самими Ефимовыми. Иногда даже ставились написанные ими специально для кукольного театра пьесы. Уже не говоря о том, что Ефимовы сами были кукловодами. Все роли они играли вдвоем. Здесь уже Иван Семенович выступал как артист в узком смысле этого слова, как актер-профессионал. И выступал с успехом.

Разнообразное, но по-своему целостное творчество Ефимова принадлежит одновременно и истории русского дореволюционного искусства и советскому искусству. Это был один из тех мастеров старшего поколения, сформировавшихся еще в 900-х годах, которые связали прошлое России с ее будущим.

Как и все незаурядные художники, он создал свой стиль в искусстве, и стиль этот продолжает жить и развиваться в наши дни. Из-за многочисленных вольных и невольных его последователей порой даже трудно осознать, что нового внес в искусство И. С. Ефимов. А он был неуемным изобретателем нового.

Так, например, он лишил скульптуру массы и объема, создав металлический рисунок в воздухе, который назвал «скульптурная графика». В 900-х годах он стал зачинателем крупной скульптуры в фарфоре; он был энтузиастом цвета в пластике в то время, когда отсутствие цвета считалось природной особенностью скульптуры. До широкого увлечения мобилями он был пропагандистом движущейся скульптуры.

XX век не удивишь изобретательностью. Интересно в творчестве Ефимова другое: сам характер изобретательности. Его художественная мысль мужественно сопротивлялась нарастающей в мире расчлененности и механичности творческого сознания. Способность синтезировать формы у него преобладала над аналитичностью мышления. Остросовременные формальные проблемы Ефимов решал с завидной простотой и наивной полнотой мироощущения, питающегося близостью к природе и органическими связями с народным искусством.

Мысли Ефимова развивались в одном русле. Они способствовали ломке застыв-

ших окостеневающих форм, меняли представления о возможностях искусства, о границах отдельных его видов и жанров. Однако эта ломка, которая была в духе того времени, не оставила в самом творчестве Ефимова трещин, осколков и других признаков разрушения, характерных для искусства XX века. Его искусство оставалось во многом традиционным.

Будучи художником-станковистом по воспитанию, он упорно преодолевал замкнутость станкового искусства, выводил искусство на площади, в сады, в повседневную жизнь, которую старался наполнить искусством, сделать праздничной. При этом художник искал непосредственных путей воздействия на зрителя.

При созерцании лучших произведений Ефимова ощущение свежести и новизны сочетается с чувством радостного узнавания чего-то давно, с детства хорошо знакомого. Корни этого ощущения таятся в стихийной народности и мифологичности мышления этого художника. В его искусстве, которое зиждется на традициях реалистического искусства XIX — начала XX века, каким-то образом оживают древние первообразы мифологического сознания. Образы-символы он воплощает в зримые пластические формы. Недаром его скульптура стремится освободиться от постамента, а рисунки напоминают геральдические знаки. Фарфоровые и медные рыбы Ефимова напоминают древних каменных рыб; в медных быках есть что-то от золотого тельца, ягненок подобен агнцу, в кошке — нечто от древнеегипетских священных животных, а в композициях из металла — декоративность динамических сцеплений скифских золотых украшений. И это не эклектика, а живое, почвенное начало, порожденное стихийным мифологизмом не только сознания, но и подсознательных слоев мышления художника. К миру подсознательного, инстинктивного у Ефимова особенный интерес. Недаром так много в его записях снов и не только своих, но и рассказанных ему другими,— интереснейший материал для психолога.

Творчество Ефимова находит отклик у людей с самыми разными вкусами, нравится и совсем неподготовленным к восприятию изобразительного искусства, и взыскательным ценителям, которые даже к забавным выдумкам-шуткам Ефимова относились как к явлению большого искусства. Вот что пишет, например, о Ефимове В. А. Фаворский, один из самых мудрых наших художников-теоретиков: «Есть живые произведения, ничем, кроме живого чувства, не кончающиеся, а есть произведения, которые в конце концов, будучи живыми и от жизни идущими, воплощаются как ритмические мысли, как кристаллы, и я бы сказал пластические идеи, которые выражают ритмически и музыкально современность и создают то, что называется стилем эпохи. Все, что я тут сказал, по-моему, вплотную касается Ивана Семеновича и редко кого другого, какого-нибудь другого скульптора. В этом он подобен древним художникам» (Из письма В. А. Фаворскому А. И. Ефимову).

Вклад И. С. Ефимова в русскую культуру трудно осознать из-за самой природы этого искусства. Все то, что удавалось художнику, было настолько просто, весело и заразительно, что зрителю невольно казалось, что чуть ли не он сам это только что сделал или придумал. И если захочет, то тут же сделает. Ефимов мастерит и играет, когда творит, и вовлекает зрителя, заставляет быть участником затеянной им игры. Преодолеваются преграды между зрителем и произведением искусства, преграды, воздвигнутые в искусстве нового времени, заставляющие на скульптуру, водруженную на постамент, на картину, заключенную в раму, взирать издали на почтительном расстоянии. Непосредственная связь между художником и зрителем рождает соответствующие формы композиционного творчества, в которых воскрешаются принципы народного искусства. Живой деятельный контакт между художником и зрителем является источником особой радости и для того и для другого.

Творчество Ефимова не ограничивается его деятельностью в скульптуре, живописи, графике, прикладном искусстве, театре. Есть еще одна область, о которой меньше всего известно,— это вклад в русскую словесность, как принято было прежде говорить. И этот вклад так же неожидан и свеж, как и изобразительное искусство художника.

От Ефимова осталось колоссальное литературное наследие, целый сундуки с записями: тетради, альбомы, записные книжки, записки на отдельных листочках, крышках от коробок и т. п. Это — мысли художника об искусстве, записи мимолетных впечатлений, диалогов, слышанных дома, в трамвае, на улице, записи воспоминаний — словом, своеобразная хроника, пополнявшаяся изо дня в день. Необычный литературный материал, документальная «кинолента», которая отражает и внутренний мир художника и жизнь, окружающую его. Неодолимая потребность писать порой тяготила, порой радовала: «Я сегодня все утро писал, как какой-нибудь Бальзак». «Все меня ругают за мои записки». «А разве вы имеете смелость думать, что все, что говорится в квартире 151, не

потрясающе интересно?» (в квартире № 151 на Садовой-Спасской в Москве жили Ефимовы). Здесь появилась первая «Кухонная книга». Крайне стесненные скульптурами, картинами и непрестанно разрастающимся театром кукол, Ефимовы из комнат были вытеснены в кухню, где обедали, встречали гостей, где возникали споры, интересные разговоры, рождались шутки. По идее Ефимова самое интересное должно было тут же по горячим следам быть занесено в лежащую на столе «Кухонную книгу». Иван Семенович со свойственной ему увлеченностью начал записывать все, и не только в «Кухонных книгах», а поистине повсюду. Постепенно записей накопилось так много, что они стали наводнять и квартиру и мастерскую. Вот как об этом пишет Н. Я. Симонович-Ефимова: «В последнее время у Ивана Семеновича появилась привычка, граничащая с манией, записывать свои мысли, обрывки разговоров — чужих и своих, часто, увы, без разбора, стоящих и нестоящих. Трудно использовать все эти груды блокнотов, тетрадей, листков, которые Иван Семенович вместе с однословными обозначениями, куда ему идти и что делать на сегодня, как: «Дышать, бриться. Воротник. Афиши. Что играем в Великане? Позвать ученика»,— прикалывает кнопками к дверям, шкафам, накалывает на гвозди, вешает на провода, прикрепляет комочками воска к стенам, или просто бросает среди скульптуры. Трудно использовать, но ведь для чего-нибудь писались эти слова. Не для того, чтобы их никто никогда не прочел».

«Ниночка! — писал И. С. Ефимов в письме к жене в 1947 году. — Записки мои от обуревающих меня мыслей стало некуда девать. Я догадался записки на длинных отрезках бумаги затыкать за ресницы страуса медного и завязывать в завитках его хвоста». Нетрудно представить себе ефимовского «Страуса», хвост которого сделан из узких полосок медного листа и завивающихся как металлические стружки, с бумажными перьями-записками.

К бумаге Иван Семенович не мог не относиться как к своеобразному скульптурному материалу. Недаром вместе с Н. Я. Симонович-Ефимовой он еще в 900-х годах изобрел и издал во Франции и в Германии бумажные игрушки для детей. Изображение какого-нибудь животного достаточно было вырезать и перегнуть по пунктиру,— получалась трехмерная бумажная скульптура: тигр, гусь, индюк... Из этих бумажных композиций потом родились многие скульптуры Ефимова в металле и других скульптурных материалах.

Но писались записки, разумеется, не для украшения «Страуса». И хотя они, как и рисунки, делались «просто так», они отнимали много сил, и Иван Семенович был озабочен их судьбой. «Я с невероятной щедростью и напором отдаюсь слову и этим обескровливаю свой мозг»,— записал он в 1956 году. С годами страсть к писанию все увеличивалась и занимала все больше времени. Но тревога за судьбу своего литературного наследия звучит уже в 30-х годах: «Надо бы мне какую-нибудь женщину, вроде моей жены — редактировать мои блудописания. Загружу весь мир» (1938). «Конечно списывать все, сохрани бог, отнюдь не надо, только выборки об искусстве». Первая попытка отбора записей из «Кухонных книг» была сделана Н. Я. Симонович-Ефимовой в 1948 году в качестве приложения к биографическому очерку о И. С. Ефимове. В 1958 году у И. С. Ефимова появилась мысль попросить писателя Виталия Бианки написать предисловие к публикации его записок. Таким образом, по существу, идея возникла давно. Часть записей, отобранных Н. Я. Симонович-Ефимовой, вошла в настоящее издание вместе с двумя ее очерками о жизни и творчестве И. С. Ефимова.

Н. Я. Симонович-Ефимова сыграла и как человек, и как художник громадную роль в жизни И. С. Ефимова. Они не только работали рука об руку, но и многие творческие замыслы осуществляли вместе. Их жизнь и их творческие замыслы нераздельны. Поэтому предлагаемая вниманию читателя книга одновременно является частичной публикацией литературного наследия и Н. Я. Симонович-Ефимовой, представленного двумя очерками жизни и творчества И. С. Ефимова.

Публикация записок Ефимова потребовала большого труда. «Море выхлебать надо — мои записки разбирать»,— записал Иван Семенович. Записки Ефимова не увидели бы свет без помощи Александры Николаевны Ефимовой — второй жены Ивана Семеновича и Елены Владимировны Дервиз.

Отдельные разновременные и разрозненные высказывания Ивана Семеновича в книге сгруппированы по темам. Избраны темы, более всего связанные с сутью мировоззрения и творчества Ефимова. Структура книги отражает типические стороны миросозерцания художника. После очерков о творчестве Ефимова, написанных Н. Я. Симонович-Ефимовой, следуют автобиографические заметки, воспоминания детства и юности самого художника, характеристики, записанные в разные периоды его жизни. В этом разделе публикуется выступление Ивана Семеновича на обсуждении выставки работ Н. Я. Симонович-Ефимовой.

В разделе, посвященном общим вопросам искусства, наряду с записками на тему «натура и художник» публикуются лекции, прочитанные для работников кино и для пионеров.

Больше всего у Ефимова записей о скульптуре. В разделе «О скульптуре» выделено несколько тем, в которых речь идет о композиции, материале, синтезе искусств и т. д. Проблема материала в скульптуре в теоретическом наследии художника занимает особое место. В конце 30-х годов, когда значение материала в пластике недооценивалось, были опубликованы статьи И. С. Ефимова «Заметки скульптора», «О моих работах». Эти статьи, написанные темпераментно и убедительно, имели бесспорный резонанс в художественных кругах.

Мы уже упоминали об особой тяге художника к синтезу искусств. У него много работ, созданных для архитектурной среды, и немало размышлений о синтезе скульптуры и архитектуры. Особенно любил И. С. Ефимов парковую скульптуру, фонтаны, где архитектура сочетается со скульптурой и в композицию входит бьющая упругими струями вода, которая мыслилась им как своеобразный скульптурный материал.

Так как рисунок играет особую роль в творчестве И. С. Ефимова, то эта тема тоже выделена. Рисунок лежит в основе всех пластических замыслов художника. Его скульптурные композиции, как правило, профильны, они рисуются силуэтом и могут рассматриваться как материализованный рисунок. Особенно скульптурная графика, которая, как уже говорилось, не что иное, как металлический рисунок, застывший в воздухе.

Небольшой раздел посвящен высказываниям Ефимова о работах в области прикладного искусства. Этот раздел важен для полноты характеристики творца новой синтетической культуры.

Народное искусство — главный источник, из которого питалось творчество Ефимова. В разделе о народном искусстве публикуются статьи о пекарской скульптуре, как Иван Семенович называл фигурные изделия из теста. Особенное значение имеют мысли о народной игрушке. Народная игрушка глубокими корнями вросла в искусство Ефимова. Все его скульптурное творчество незримыми нитями связано с ней. Связь эта и в сюжетах: петух, индюк, олень, и в своеобразии простых композиций, и в раскраске фарфора, чем-то близкой дымковской игрушке, а главное — в особом поведении, если так можно выразиться, скульптуры Ефимова в среде. Недаром он избегал постаментов, любил, когда дети «играли» в его скульптуру, садились верхом на деревянную «Львицу» или карабкались на «Медведицу». В качестве своего наследия Ефимов воспринимал не только славянскую культуру, но и народное искусство других народов России. Всякую народную культуру Ефимов ощущал как синтетическую культуру. Ефимова интересовало не только изобразительное искусство само по себе, но его связи с другими искусствами и особенно с фольклором. В разделе о народном искусстве опубликованы образцы народной речи, записанные Ефимовым, описание старинных обрядов, пословицы, поговорки.

В литературном наследии Ефимова много интересного о театре. Он участвовал в постановках Большого и Художественного театров, работал с С. Эйзенштейном. Но главное — это театр кукол с его обширнейшим репертуаром, с сотнями кукол-актеров, с тысячами сыгранных спектаклей. Театр возник на гребне революционной волны, он был вынесен на поверхность революцией, оживившей стихию неофициального площадного искусства. «Все в мире двойного действия,— писал Ефимов,— не было бы революции, не было бы театра». Впервые на улицы и площади Москвы Ефимовы вышли со своим театром петрушек 1 мая 1918 года. Как настоящие народные кукольники, с ширмами и петрушками, они бродили по деревням. В книге «Записки петрушечника» Н. Я. Симонович-Ефимова ярко описывает ту пору.

В записях Ефимова наряду с теоретическими соображениями о специфике кукольного театра — воспоминания о спектаклях. Увлечение театром многое разъясняет в творчестве Ефимова. Здесь он осуществил свои идеи широкого синтеза искусства: скульптуры, живописи, литературы, актерского мастерства и музыки. В театре ожили многие его графические и скульптурные замыслы. Ефимовы стремились к тому, чтобы каждое движение кукол, каждая поза были скульптурными. Куклы Ефимовых и в движениях были значительны и монументальны. В этом театре шла даже трагедия Шекспира «Макбет», и спектакль потрясал зрителей.

Театральная стихия пронизывает все творчество Ефимова, вне театрально-карнавальной атмосферы трудно понять его своеобразие. Опираясь на народное искусство, Ефимов сумел воскресить нечто от народного праздника, от древнего дионисийского карнавального начала в искусстве.

«Людей люблю»,— писал Ефимов большими буквами. В записках Ефимова множество заметок о людях, характеристик, отдельных высказываний, диало-

гов. О ком только не писал Ефимов! Встречаются имена В. А. Серова, А. С. Голубкиной, С. Т. Коненкова, В. А. Фаворского, А. П. Чехова, А. Н. Толстого, Ф. И. Шаляпина, М. В. Юдиной. Множество имен. Конечно, больше всего он был связан с художниками. Высказывания о современниках И. С. Ефимова как бы перекликаются с заключительным разделом книги, в котором собраны разнообразные отзывы современников о Ефимове.

«Я Пан, познавший природу»,— говорил о себе Ефимов. Он ощущал себя сыном природы, нерасторжимо связанным с ней. День, проведенный вне природы, он считал убитым, потерянным днем. Само искусство он мыслил как некое явление самопознающей себя природы. Жизнь в искусстве была для него одной из форм жизни в природе. И в письмах, записках Ефимова то и дело возникают картины природы. Это самые поэтические страницы литературного наследия художника. И, конечно, много записей о животных. Хотя Иван Семенович порою обижался, когда его называли анималистом, так как это суживало рамки разнообразного его творчества, однако не случайна его популярность как анималиста. С миром животных у него особая близость. Человека в мире животных он ощущает равным среди равных. Его заметки о животных и растениях полны любви к ним.

И в заключение — шутки, пословицы, афоризмы, придуманные самим Ефимовым, или извлеченные из «Кухонных книг». Недаром Иван Семенович называл себя шутом, скоморохом, веселящим народ, недаром он выступал на площадях с театром петрушек, импровизируя диалоги со зрителями...

Материал, извлеченный из колоссального литературного наследия Ефимова, позволяет осветить то существенное, из чего складывается своеобразное мировоззрение художника. Не следует думать, что отобраны лишь самые глубокие мысли, самые яркие образцы остроумия. Ничуть не бывало. Такой отбор нарушил бы стиль наследия Ефимова, свойственную ему непринужденность и демократичность автора. Ефимова интересует не только выдающееся, но и самое обыкновенное, обыденное, в котором он умеет увидеть нечто удивительное. Наряду с высказываниями мыслителей, подобных П. А. Флоренскому, реплики деревенских девчонок; мысли выдающихся художников — рядом со словами домашней работницы, не знающей грамоты. Но все это, благодаря особому отношению Ефимова, ставится в один ряд, кажется одинаково значительным и важным. И в этом — пафос его записок.

Ефимов и в своих, и в чужих высказываниях ищет не столько особенного, индивидуального, сколько всеобщего. Он обладает чуткостью к народной национальной культуре, общей и для представителей русской интеллигенции и для народа. Особую исключительную интеллигентскую культуру, чуждую народной, национальной стихии, он не признает за полноценное явление. Своеобразная народность записей составляет их основной нерв.

Сам язык, слог Ефимова как писателя является вкладом в русскую национальную культуру. Русский до мозга костей, связанный с дореволюционной дворянской культурой и вместе с тем уходящий глубокими корнями в народную речь, язык Ефимова представляет собой целостное и своеобразное явление, образец московской меткой и образной речи.

Общий стиль записей во всем напоминает характер изобразительного искусства И. С. Ефимова. Искусство слова Ефимова так же увлекательно и заразительно. Оно тоже пробуждает в читателе художника, заставляет более живо воспринимать окружающую жизнь.

Этот художник — своеобразная светочувствительная пластинка — все, что он сделал и написал, проникнуто светом, простым дневным светом, в котором, если подумать, больше чудесного, чем в любом искусственном освещении. Философия жизни и искусства Ефимова включает представление о художнике, как о своеобразном носителе праздничной стихии. И читать Ефимова так же радостно, как смотреть его скульптуру, рисунки, изделия прикладного искусства. Даже самые серьезные мысли и нравоучительные сентенции читаются с улыбкой, и не только потому, что все у него искрится особым юмором, но и потому, что повсюду незримо присутствует доброе начало, которое сквозит в отношении к людям, к искусству, к природе, к животным — нашим младшим, а вернее, старшим братьям.

И пластическое и словесное творчество Ефимова делает зрителя и читателя участником особого приподнятого, праздничного настроения, которое в чем-то сродни стихии народного русского праздника с вспыхивающими веселыми диалогами, шутливыми репликами, с каруселями, где люди на сказочных расписных конях сами превращаются в движущуюся скульптуру,— праздника, который немыслимо представить без ярмарочных игрушек, свистулек, фигурных пряников, балаганов и без пронзительного голоса Петрушки, созывающего публику на представление.
















КОНЦЕРТНЫЙ ПАВИЛЬОНЪ
СОКОЛЬНИЧЬЯГО КРУГА
8
СУББОТА
1918
5
ТРЕТЬЯКОВА
И.М.МОСКВИНЪ
СЕКСТЕТЪ
Г. П.
ЛЮБИМОВА
В. И. ФИЛИППОВЪ
ТЕАТР КНИГИ ИМЕНИ ХАЛАТОВА
1933
ЕФИМОВЫ
КУКОЛЬНЫЙ ТЕАТР
МАКБЕТ
В. ШЕКСПИРА

Очерки жизни и творчества И. С. Ефимова

Н. Я. СИМОНОВИЧ-ЕФИМОВА[1]

Родословие и биография

Никита Демидович Антуфьев (1652—1725), получивший от Петра Первого фамилию Демидов, сделавшийся из простого тульского кузнеца инициативным исполнителем «воинского припаса» для многочисленных тогдашних войск; его сын, Акинфий, энергичный и безжалостный, возводивший первые заводы на Урале и Алтае; его внук Прокофий Акинфиевич Демидов (1710—1786), портрет которого, писанный Д. Г. Левицким, находится в Третьяковской галерее, строитель (на свои средства) воспитательного дома на излучине Москвы-реки невдалеке от Кремля, страстный любитель цветов, вывезший из Голландии в Россию гиацинт, создатель первого в Москве ботанического сада, известный острослов и чудак,— это пращуры Ивана Семеновича Ефимова.

Сотня писем Прокофия Акинфиевича к Марку Ивановичу Хозикову, своему зятю, хранятся у нас и повествуют о нескончаемых заботах его по строительству огромного воспитательного дома, и о любопытных встречах с Екатерининскими фаворитами Григорием Орловым и Григорием Потемкиным, и о нежной любви к своему ботаническому саду, о котором академик Петр-Симон Паллас писал в 1781 году, что «сей сад со многими в других государствах славными ботаническими садами уравнен может, как редкостью, так и множеством содержащихся в нем растений».

Кроме парадного портрета, писанного Левицким, имеется еще поясной портрет Прокофия Акинфиевича, с циркулем в руке, с фолиантами латинского гербария и с луковицей гиацинта. Портрет этот находится в Липецком краеведческом музее, а я сделала с него копию. Несколько обрюзгшее лицо, на губах улыбка с лукавинкой. Как будто думает: «Я люблю все с пыльцей, мешать дело с бездельем» (из письма П. А. Демидова к М. И. Хозикову). Может быть, эта черточка характера (увлечение большим делом и, одновременно, игрой, шуткой) дошла до Ивана Семеновича?

Дочь Марка Ивановича Хозикова Анна (1786—1806) и ее муж Дмитрий Алексеевич Левшин (1767—1830), человек очень разнообразных интересов, это прабабка и прадед Ефимова. У нас сохранились их портреты, писанные безвестными художниками. От прадеда хранится его объемистый шелковый белый жилет, расшитый чьими-то любящими руками шелковыми белыми же цветочками, его золотой брегет с мелодичным боем и другие, большого вкуса вещи, времени Александра I. Шерстяные, гобеленового тканья полосы, шарфы, нежнейшие, пушистые, яркие, так называемые «колокольцевские», но в данном случае «левшинские», так как ткались в мастерской при усадьбе Левшиных в селе Тюшевка. Рисунки для тканей составляли сестры Левшины, рисуя цветы с натуры, чтобы превратить их в оригинальный декоративный мотив.

Ефимов хорошо помнит одну из этих сестер, свою бабушку, строгую Клеопатру Дмитриевну. Сохранились портреты ее и ее мужа Карла Федоровича Поггенполь. Это был подполковник инженерных войск, строивший дороги на Балканах. Он был очень красив, строен, синеглаз. В полку его звали «мадемуазель Поггенполь». Когда он уходил в отставку, его однополчане из своих эполет отлили ему в подарок маленький самовар, на крышке которого вырезали свои инициалы. Самоварчик этот — красной меди, довольно вычурной формы, стоит на ножках в виде львиных лап у нас до сих пор — ему не менее 120 лет.

Единственная дочь Поггенполей — Александра (1836—1913) — в юности училась живописи (по словам Ивана Семеновича — у самого Брюллова). Она вышла замуж за Семена Григорьевича Ефимова (1830—1893).

Семен Григорьевич был незаконнорожденным сыном какого-то помещика и украинской крестьянки. Иван Семенович очень гордится своей этой безвестной бабкой и часто говорит «у меня, слава богу, мужичья кровь». Семен, кончив Харьковский университет, тянул служебную лямку чиновника, дослужился до титулярного советника. В молодости он был веселым, остроумным, любезным. Вскоре после женитьбы его понесла верховая лошадь, ворвалась на полном скаку в конюшню, и Семен ударился поясницей об перекладину ворот. С тех пор он не мог свободно ходить, часто сидел в кресле, стал очень религиозным, задумчивым. Когда Александра Карловна, жизнерадостная, энергичная женщина, рассказывала что-либо смешное, у Семена Григорьевича улыбались только глаза, а губы беспомощно и жалко дергались — они разучились складываться в улыбку. Суровая подполковница Клеопатра Поггенполь не слишком благоволила к своему безродному зятю, и молодые Ефимовы построили в 70-х годах в семи верстах от родового гнезда — Тюшевки — небольшую усадьбу — Отрадное, где и провел большую часть детства и юности Ваня Ефимов.

Таковы разнообразные предки скульптора Ивана Ефимова.

* * *

«До семи лет меня водили гулять всегда под синей вуалью,— любит рассказывать, как анекдотическую быль, Иван Семенович,— а дотронуться рукой без рукавички до снега считалось смертельной опасностью». Ребенок был не резв. Он боялся и дичился детей — привык к обществу старушек. Правда, семи лет его отдали в военную школу Берталотти, где был чрезвычайно суровый режим, так что семейственное баловство отскочило, а военный режим, как мне кажется, оставил все-таки свой дисциплинирующий, полезный для него след. Подростком его отдали в Московскую классическую частную гимназию Л. И. Поливанова [2]. Латинский и греческий языки, литературное направление гимназии, горячий педагогический талант Льва Ивановича составили противовес узким горизонтам родительского дома, где все говорило о страхе перед жизнью, перед постепенным обеднением, которое преследовало эту семью, составляя контраст с недавней пышностью предков. В молодости эта боязнь и возвращалась к Ивану Семеновичу, но после стала проходить, когда он пришел в соприкосновение с нашей семьей, в которой все надеялись только на свои руки, голову и сердце, и тру-

дились на художественном, на музыкальном, на педагогическом поприщах[3]. Совсем другая среда. Неопределенный страх перед жизнью окончательно пропал у Ивана Семеновича в советское время, когда он вполне встал на собственные ноги.

У Ивана Семеновича была старшая сестра, супружеская жизнь которой сложилась несчастливо, и воображение Ивана Семеновича было поражено страхом перед домашним очагом.

Перед свадьбой (я забегаю вперед — в 1906 год) моя тетка, Валентина Семеновна Серова, надоумила меня купить себе новую шляпу и даже дала мне денег на это дело. Я приобрела на Арбате светло-серую модную шляпку с крыльями чайки на полях, и довольная неслась домой, точно крылья были у меня, а не на шляпе. И вдруг встретилась на площади с Иваном Семеновичем. И разразилась самая страшная в моей жизни гроза. Когда он увидел у меня на руке картонку со шляпой, все его мрачное представление о ярме семьи для него как бы уже сбылось. Самым страшным была, вероятно, большая круглая картонка, но и шляпка грозила тысячью каких-то новых шляпок впереди, превратившихся в эмблему... Мы сели на скамейку в начале бульвара и часа два провели в кошмаре. Он отказывался от свадьбы, а я рассказывала, и довольно вдохновенно, о женщинах в нашей семье, которые были только поддержкой, старалась вырвать из рук Ивана Семеновича его кривое зеркало.

Страх Ивана Семеновича перед жизнью поддержался и спектаклем «Три сестры» в Художественном театре. Сцена, где муж одной из сестер провозит детскую колясочку, которая трагически поскрипывает, и жена с кислой миной гасит горящую зря свечу, отравила много лет нашей молодой семейной жизни. Я не могла выкупать ребенка, чтобы Иван Семенович не начинал страдать, что я «погрязла», что мне надо бы идти гулять в лес, а я купаю... И я должна была делать вдвое для меня труднейшее: заранее подговаривать своих племянниц уйти с Иваном Семеновичем гулять в лес подальше, должна была притворяться, что мне все очень легко и я не «погрязла», тогда только отдаться приятному занятию выкупать своего младенца, обтирать его лицо мягкой губкой, смотреть на плескающиеся розовые ножки в прозрачном слое воды, играющей светами в новом липовом корыте.

Четыре обязанности: живопись, воспитание сына, театр и черные и белые полосы Ивана Семеновича преодолевались. Медленно и постепенно он излечивался от своих предрассудков, зависящих у него от чрезмерной впечатлительности и грустного детства.

Хронологические требования биографии возвращают меня из начала XX века в конец предыдущего.

Окончив гимназию в 1896 году, Ефимов поступил в Московский университет (1898 год) и одновременно начал посещать студию, устроенную в Москве впервые художницей Е. Н. Званцевой по образцу парижских частных академий. Я тоже занималась тут, недолго, по денежным обстоятельствам всего одну зиму. Мастерская находилась сперва в Курсовом переулке, но золотой купол храма Спасителя отбрасывал такие желтые блики на этюды, что студии пришлось переехать. Сняли прекрасную мастерскую Сабашникова, в его доме в Б. Левшинском (где теперь мемориальная мастерская А. С. Голубкиной). Позировали хорошие натурщицы (тоже новость в Москве). Преподавали В. А. Серов и К. А. Коровин. Эта была

студия живописи, но однажды Ефимов убедил всех заняться скульптурой. Пригласили Анну Семеновну Голубкину.
Про этюд Ефимова она сказала: «Я чтой-то не понимаю, что вы тут скребете», — и отошла к этюдам других. Ефимов делал так: навалил огромную глыбу глины, а потом выбирал, выдирал из нее, чтобы придать форму. Занятия скульптурой длились недолго, студенты опять перешли на живопись.
Ефимов говорил, что ему «однажды открылась стихия живописи», когда он увидел, как Серов, увлекшись, переписал целиком чей-то этюд. «Копченая», сказал Валентин Александрович про первый этюд Ивана Семеновича, учившегося ранее, в гимназические времена, у художника-передвижника Н. А. Мартынова. О следующих этюдах Серов уже говорил: «Так писать можно», «Ого, Бонар!», или одобрительно мычал, а это было много для молчаливого Серова. Про композицию Ефимова цветными карандашами «Дворик ночью», где в светлую зимнюю ночь двигались по конному двору лошади, он доверчиво сказал: «Вы чувствуете русскую природу, как я». Ефимов однажды с трепетом душевным принес ему свои работы на дом. Когда он вошел с ящичками, содержавшими его скульптурные работы, Валентин Александрович шутливо спросил: «Снегири?». Ему понравился рисунок тушью «Кошка, играющая с мышонком», где кошка изощренно грациозна. Про скульптуру льва в осуждение его «домашности» Серов сказал: «Таких львов и мы умеем».
Ефимов некоторое время совмещал занятия в студии Званцевой с университетом, на чем настаивали его домашние. На втором курсе (в 1900 г.) он решил бросить университет. Однажды он вошел в студию Званцевой сияющий и объявил громко: «Бросил сегодня университет». Я не была тогда с ним близко знакома. Студийная компания, вращавшаяся вокруг него, казалась мне далекой, и нам не приходилось разговаривать друг с другом. Но тут я сказала: «Желаю Вам никогда не пожалеть об этом решительном шаге». Пожелание сбылось.
Мы сблизились на четыре года позднее, в зоологическом саду, куда и он, и я ходили на наброски. Мы венчались в апреле 1906 года, а в июне, когда Иван Семенович однажды до зари косил траву, покрытую росой, и жизненные силы действовали в нем особенно здраво, без обычных сомнений, он решил оставить живопись, заняться скульптурой, для чего поступить в Училище живописи ваяния и зодчества. В том же году он блестяще выдержал экзамен в училище не только по скульптуре, но и по рисунку, а главное, по своему этюду масляными красками. Писали лошадь, приведенную ломовым извозчиком. Полагалось на этот экзаменационный этюд два дня. На второй день извозчик, по наивности, привел другую лошадь. В первый день была серая маленькая, а теперь явилась, хотя тоже серая, но большая. Это обстоятельство сгубило многих соревнующихся, но Ефимов с налету написал эту вторую, почти белую от лет, грязноватую, широких ладов, костистую, трагичного вида лошадь со свалявшейся длинной гривой на низко опущенной шее. Написал замечательно, мастерски. Местами были заглажены почти до эмали белые пятна; местами (ноги, голова) — темные прориси на зеленоватом фоне мастерской. Картон этот давно пропал, но забыть его трудно.
Ефимов пришел в училище человеком, разбирающимся в искусстве: он видел музеи в Италии, в Берлине, в Вене, в Копенгагене, куда

ездил в 1904 году. Поступил он, как и хотел, на скульптурное отделение.
Преподавал там С. М. Волнухин. Как-то раз Голубкина неодобрительно отозвалась о преподавании Волнухина. Ефимов, желая заступиться за старика, в оправдание его мог в конце концов только сказать, что научился у него хорошо делать каркасы.
Действительно, он мало что мог дать Ефимову, и Иван Семенович учился просто от присутствия модели. Окончил училище в два года — его переводили в следующие классы каждые полгода. До сдачи экзаменов по химии, истории искусств, перспективе, начертательной геометрии, истории русской (лекции В. О. Ключевского) и всеобщей (лекции А. А. Кизеветтера) мы уехали к моей сестре, живущей во Франции. Поехали уже с ребенком, на одно лето, а остались на два с половиной года.
Во Франции Иван Семенович лепил сравнительно мало (портрет одной дамы[4] одновременно с Бурделем, в его мастерской, несколько вещей в зоологическом саду), но много рисовал. Вместе с Серовым они ходили каждый вечер на наброски с натурщиц в студию Коларосси. Он занимался офортом у Е. С. Кругликовой и сделал несколько досок и оттисков. Он посещал музеи, увлекался природой Франции: океаном, его волнами, его обнажающимися во время отлива скалами, путешествиями на велосипеде в горы Испании, на высокий берег Бретани (мыс Финистер), к дольменам, к менгирам.
В Париже в 1909—1910 годах Ефимов выставлял рисунки в Осеннем салоне, на выставке «Независимых» и других выставках, где его вещи отмечались прессой, вызывали интересные отзывы. Когда мы жили на вершине Монмартра, этой чудом сохранившейся в своей средневековой древности части города, пришел однажды белокурый, высокий француз средних лет, в длинном сюртуке, оказавшийся заведующим Осенним салоном. Он с трудом нашел нас — пришел «чтобы пожать руку художнику, нарисовавшему такую зебру». Так он сказал. Он предложил Ефимову сделать декорировку салона следующего года. Но мы уезжали уже в Россию.
Вернувшись в Москву в 1911 году, мы сдали в училище оставшиеся за нами экзамены, рискнули снять мастерскую в Большом Левшинском переулке, хотя определенных средств у нас не было, и стали выставляться в «Московском товариществе», куда нас выбрали в члены в 1914 году.
«Московское товарищество» было обществом исключительно благородным, не преследующим меркантильных целей, объективно настроенным. На выставке наши вещи стали сразу покупаться.
Когда разразилась война 1914 года, Иван Семенович как раз был в своем мрачном состоянии. Его начала томить, кроме того, мысль, что многие из его друзей находятся на фронте, а ему, как «единственному сыну при матери», никогда не отбывавшему воинской повинности, предстояло, когда подойдет его год, служить где-нибудь в обозе или сторожить в тылу военное имущество. Эта скучная перспектива угнетала его настолько, что я стала ему настойчиво советовать поступить добровольцем в действующую армию немедля. Случай помог ему очутиться сразу на передовых позициях под Луцком[5].Оттуда батарея походным маршем прошла в Румынию. Время, проведенное на войне, хотя и в сражениях, суровое, принесло ему пользу. Боевая, мужская, дружная компания, слаженное хозяйство батареи, постоянное пребывание на воздухе, на наблюда-

тельном пункте где-нибудь то на горной высоте, то на каком-нибудь дубе, то на прекрасном склоне Карпат, где Иван Семенович непременно находил горный поток или водопад, под который подставлял спину, невзирая на близкие разрывы; командир, испытанный в боях, строгий и требовательный, но душевный человек, которого Иван Семенович искренне любил, — все это укрепило его дух, и в течение многих лет после, до самой войны 1941 года, целых двадцать шесть лет, «тоска», то есть просто резкое мерзкое состояние, не посещало Ефимова. Иван Семенович говорил, что Ефимов № 2 убит на войне.

После революции Иван Семенович вернулся с фронта. Подхваченные вихрем новых идей и положений, мы начали создавать кукольный театр. В то время это было более актуально, чем скульптура и живопись. Прежние трактиры, чайные, лавки превращались в клубы, читальни, библиотеки. На их открытия мы с Иваном Семеновичем привлекали детей своим веселым кукольным театром. Это появился новый вид искусства, вернее, новое русло древнего народного зрелища, к тому времени выродившегося во всех отношениях, да и почти исчезнувшего ввиду несовременности своего репертуара. Я углядела в нем черты, которые можно было развить. И действительно, театр начал давать такие, и для нас новые художественные находки, таким оказался нужным, что общественная жизнь легко и естественно подхватила нас на свой гребень и понесла. Мы отдались дремавшим в нас актерским данным без оглядки, давали и давали свои силы и время. Но детские лица вокруг нас, разгорающиеся розовые щечки, сияющие глаза, улыбающиеся губы — все это возвращало сторицей затраченное, и мы были счастливы нашей деятельностью. Москва нас любила.

Энергия Ивана Семеновича развернулась. Он всегда любил «учить молодежь», насыщать своим врожденным и развившимся в течение жизни вкусом, любил передавать свои знания.

В 1918 году он идет в Высшие художественно-технические мастерские. И вот студенты Вхутемаса толпятся около больших листов, на которых крупным, сильным почерком изложил он свои мысли о скульптуре. Молодежь почувствовала свежесть и силу этого художника и настояла на избрании скульптора Ефимова преподавателем. Сперва он был ассистентом, потом профессором, до самого того дня, когда скульптурный факультет Вхутемаса (впоследствии Вхутеина) в 1930 году перевели в Ленинград[6].

Иван Семенович все двенадцать лет своего преподавания и сам работал в мастерских Вхутемаса, много выставляя, участвуя на всех крупных советских выставках, почти на всех зарубежных, посылаемых через советские организации.

На одной из этих выставок купили для иностранного музея три его вещи — «Страсть», «Вепрь» и «Ягненок», а в 1937 году в Париже он получил золотую медаль за майолику.

В 1932—1933 годах Ефимов был художником-оформителем в Центральном музее народоведения. Ему хотелось внести освежающую струю в это царство, традиционно пребывавшее во мраке какого-то антихудожественного бескультурья, несмотря на обладание дивными коллекциями.

Одетые в прекрасные платья, манекены всегда ведь заставляют зрителя шарахаться. «Кто это? — живой человек с остекленевшим взглядом и деревянной позой? Или просто покойник, поставленный

стоймя и роскошно одетый?» Ефимов предложил свою систему экспозиции костюмов и сцен. Дал чертежи. Их применили, правда, не без сопротивления. «Манекены» стали скульптурой[7].
Иван Семенович оформил в музее залы царской России, Урала и Поволжья. Он делал тут целеустремленные и полные искусства эскизы макетов, которые исполняли тщательно и любовно молодые скульпторы — бывшие ученики Вхутемаса. Некоторые макеты были вырезаны из непокрашенного дерева. Для экспозиции «Царская Россия» Ефимов использовал комнату, бывшую в забросе из-за низкого потолка. Во весь квадрат потолка он написал двуглавого черного орла. Потолок стал давить еще больше. Комната выразила то, что должна была выразить экспозиция, но средства были художественными, и само искусство прекрасно. Иван Семенович на деле показал ошибочность мысли, что дурное в жизни надо изображать дурным искусством.
«Революционное движение Поволжья» (Степана Разина, Пугачева) было дано движущимися теневыми силуэтами, производившими такое яркое живописное впечатление, что в зале привычной стала пробка из посетителей.
Администрация Парка культуры и отдыха им. Горького, просмотрев однажды эти экраны, заказала Ефимову такие же движущиеся силуэтные установки на тему «Старая и новая Москва», что и было им выполнено. В «старой Москве» — дворянские особняки и лачуги. Мимо чугунной решетки со львами на воротах проезжали кареты. Все это уходило, появлялись новые стройки с лесом кранов, возникали стадионы, бассейны, по Москве-реке шли пароходы.
Два лета подряд Ефимов ездил от Центрального музея народоведения в экспедиции[8], где рисовал ежедневно то, в чем нуждалось научное руководство: людей, интерьеры, празднества, предметы быта, избы, ворота, земледельческие орудия, флору. Он «разогнал» руку, и эти рисунки особенно блестяще передают материал: шелковистые слои дерева, ткань. К сожалению, целый чемодан рисунков пропал в пути, но оставшихся все же очень много (собственность Музея народоведения). В экспедиции Ефимов заразился сибирской язвой и чуть не лишился ноги. В Москве опытный хирург залечил рану, только Иван Семенович зиму ходил на костылях.
Год интенсивной, проведенной с подъемом работы Ефимова совершенно изменил лицо музея. К «этнографическому материалу» (собственно, ведь это народное искусство!) вернулась его художественная сущность[9].
Следующий по времени большой рабочий подъем у Ивана Семеновича был в 1936-1937 годах при строительстве Северного речного вокзала канала Москва-Волга, а через три года — на Сельскохозяйственной выставке.
Это был ряд больших, полноценных работ, и у Ефимова в тот же год хватило энергии на пять больших скульптур для санатория в Мисхоре[10]. Он работал в своей мастерской на Масловке.
Когда у Ивана Семеновича появляются мастерские, сейчас же и вещи у него рождаются большие, свободные.
Об его мастерских следует сказать в особицу. Первая его мастерская была в Б. Левшинском переулке, уступленная ему Голубкиной из ее двух[11]. Тут главной работой Ефимова были «Зверь», «Львица» и «Лось» (1912—1913).
Вторая мастерская нашлась в Денежном переулке, куда мы пере-

ехали, когда наше довольно шумное соседство стало в тягость Анне Семеновне. Мастерская в Денежном была большая, но какого-то салонного типа, с паркетным полом, парадной лестницей и швейцаром. В ней нельзя было рубить, потому что нижние жильцы жаловались на сотрясение потолка. Из крупных вещей здесь была сделана «Вода» для фарфора.

Голубкина опять отдала нам одну мастерскую (как и раньше, ту, что направо по площадке), и тут «Зверь» и «Львица» были закончены (1914—1915). Затем наступил долгий период без мастерской, когда Ефимов принужден был работать в комнате, где мы жили, на Садовой-Спасской, и стены сжимали его скульптуры до миниатюр. Наконец в 1936 году он получил прекрасную, самую большую мастерскую на Масловке, в два больших окна. Здесь работа всегда кипела: заказы на Сельскохозяйственную выставку, и все спешно, все крупно. Тут была сделана «Калмычка», у которой такая милая сдержанно-застенчивая и теплая улыбка, все выставочные рельефы, портрет знатного якута-охотника. Позднее были сделаны все вещи для парижской выставки[12], широко разработавшейся рукой. Еще позднее — эскиз памятника Чапаеву.

Работа на выставке дала сумму денег, которую мы целиком употребили на постройку загородной мастерской в Измайлове, близ Новогиреева[13].

В Измайловской мастерской работа должна была начаться ранней весной, чтобы Иван Семенович успел закончить скульптуру до морозов. А отливается она с керосиновой лампочкой, в короткие и холодные уже ноябрьские дни.

Одно время домоуправление пустило его работать в котельную нашего дома, и у меня было намерение написать этот интерьер, «Мастерскую Ефимова», с рембрандтовским освещением из подвального окна, благо его прекрасная мастерская на Масловке уже мною три раза написана при разных освещениях и с разной комбинацией скульптур.

Мастерская в Измайлове большая. В ней можно было разместить огромные рельефы, заказанные Ефимову во время войны в 1942 году для станции метро. Рельефы выполнены были затем в мраморе и водружены на две стены подъездного пути станции «ЗИС» (теперь «Автозаводская».— *Прим. ред.*) — в военные же годы.

Когда Иван Семенович делал рельефы в глине, Измайловскую мастерскую перегородили щитами в два ряда наискось, чтобы они уместились, по два рельефа в ряд. В одной паре свет был с левой руки, в другой — с правой. Работа была большая и спешная.

Краса мастерской — работа в ней. Когда свежесделанный, остроумно слаженный, крепкий в своей конструктивности каркас, увешанный свежими деревянными «крестами» (чтобы не сползла глина), обкладывают, шлепают в него издали, ловко размахнувшись, сырыми комьями, и помощник, если он есть, а то и Ефимов сам, подносит на лопате кучи глины, доставая из ямы тут же, куда он и спрыгивает поминутно, и вылезает перемазанный, прозябший, а притулившийся где-нибудь сбоку ученик, отвлеченный громкими, как выстрелы, шлепками глины, то и дело отклоняется от тяжелого комка, летящего горизонтально из руки скульптора, тогда все в мастерской оживает. Даже эскизы скульптур на полках, кажется, и пыль-то с них слетела,— весело слушают и глядят, и павилика, обвившая огромное, открытое на солнышке окно, с любопыт-

ством шевелит острыми листочками, и хмель вокруг другого окна, просвечивая на свету, замирает всеми своими усиками и кудреватыми листьями, как бы гордясь ловкой веселой работой.

Скульптору нужны формовщики. Вот вечный и роковой финал вдохновенной работы. Когда формовщиков добьешься, пришлют гипс, и если его привезут в проливной дождь в бумажных мешках,— весь дом ахает. Ничего, мешки не промокли. Вот счастье! Шофера зовут пообедать. Потом вся мастерская становится белая-белая, как в муке, и опять делается весело, потому что закипела новая работа.

Каждый выходящий печатает везде свои белые следы. Внутренняя лестница и входной коридор и без того похожи в Измайловской нашей махине-доме на мельницу. Потом отлитые формы после долгих волнений, шума, фырканья грузовиков увозят, и в мастерской становится мрачно, тихо, запущенно. Искривившиеся, поржавевшие каркасы, гипсовый щебень по щиколотку, сернистый запах отформованного гипса. Носилками выносим, выносим щебень, метем, метем, моем... И вот сделалось чисто, пусто, торжественно в мастерской. Когда-то прервется тишина и для какой работы?

За станцией «ЗИС» последовали семь огромных горельефов для метро «Павелецкая»[14]. Здесь тематика была связана непосредственно с разгоревшейся войной, и это дало великий подъем.

Но особенно победно, не спадая все время, волнительно празднично было его творчество в работе для Северного вокзала (ныне Ярославского. — *Прим. ред.*). Поддерживало художественное содружество, вдохновлял предложенный архитектором В. Н. Душкиным стиль, подстегивали темпы.

На вокзале была дана и комната для работы — неплохая, но она оказалась неспокойной. Еще ничего, что это была прежняя кухня вокзала с плитой посредине, и что надо было крепко-накрепко запирать дверь от наводняющего зал ожидания народа,— это внешность, которую атмосфера работы переборола, но помещение это оказалось непостоянным, и всю работу — глину, отлитые формы, однажды вдруг «перебросили» в другое помещение в башне. Когда в этой последней Ефимов начал лепить огромную арку для вестибюля и работа была не окончена, но отформована,— сказали: «Через два дня будем делать ремонт». Во время интенсивной работы, с разогнавшейся рукой и летящей вперед душою, что делать автору? В миг дрожь, серое лицо...

На Северном вокзале создано невероятно много. Помощник, Юра Попандопуло, молодой скульптор, энергичный и поклоняющийся мастерству Ефимова, способствовал слаженности работы. В начале октября 1947 года, еще в Измайлове, Иван Семенович получил этот заказ и месяц употребил на разработку плана. В октябре были сделаны рисуночные эскизы. В ноябре и декабре — картоны и все скульптуры в глине (двадцать два названия, причем в некоторых рельефах много фигур). В январе формовали и патинировали, и в феврале «Комната матери и ребенка» начала уже функционировать. Дети отдают должное скульптуре: рассматривают, радуются.

В феврале Ефимов начал и в марте продолжал работу над превращением вестибюля Северного вокзала из безвкусного «никакого» в стройный, торжественный. Двадцать восемь барельефов на существовавших уже столбах — однофигурные налепы в духе древнерус-

ской архитектуры. Тема вестибюля — богатство Севера, того обширного края, куда ведет Северная железная дорога.
Русское народное направление вещей Ефимова отличается крепким стилем древних времен русской земли, в котором сказалось влияние на наших предков традиций греческой, египетской культуры. Впечатление чистоты, простоты, гармонии, искренности, просторности делают искусство Ефимова законным продолжением русской традиции (не псевдорусской, а настоящей).
Его «Крестьянки» из фарфора достойны выситься кариатидами в Дворце Советов, и это были бы кариатиды могучие, достойные русской истории. Его рисунки в красках «Пекарская скульптура», открытки на темы русской деревни, его многочисленные иллюстрации («Как рубашка в поле выросла», «Кот, козел да баран», «Мена» и др.), его скульптура, даже та, в которой национальная тема не подчеркнута названием, обладает чисто русской сущностью. Все это говорит о крепких корнях дерева, дающих пышно раскидывающуюся крону, указывает, что тут почва культурная и орошается чистым источником, который бьет неумолчно и не ослабевая.

Скульптор Иван Ефимов

Большая семья собралась: сто семьдесят детей одного родителя. Иные — сорокалетние, другие родились недавно. Многие явились из запасника Третьяковской галереи. Другие собратья взяты из переполненной людьми и жизнью квартиры, из ее углов, со шкафов, с полок и полочек, сняты со стен ее. И все они составили хор, ансамбль, дружный, сразу спевшийся, могучий, ошеломивший тех, кто присутствовал. Но через двадцать три дня их развезли по их прежним местам. Осталось лишь как бы свидетельство аплодисментов «слушателей» — зрителей, бывших на этом «концерте»,— на юбилейной выставке скульптур И. Ефимова[15]: тетрадь с записями впечатлений. Она вся исписана вдоль и поперек, корешок набит до отказа вставками. Вот преобладающие темы: «Мелкими показались горести, захотелось жить, жить, жить» (архитектор). «Пришла усталая, убитая,— ухожу бодрая» (уборщица). «Хочется жить и творить» (скульптор). «Освежающий ветер», «Витаминозное искусство» (искусствовед). «Свет и тепло»; «Жизнь до знакомства с творчеством Ефимова — одно, после знакомства — совсем иное, не в пример лучшее» (поэт). «Как хочется работать, когда посмотришь такие вещи. И как тут прекрасно»; «Художник тот, кто не имеет оков. Ваша фантазия свободна» (художник). «Подымается творческий дух и радость». «Смелость и свежесть». «Когда соберутся вместе вещи слабой скульптуры, они делаются ужасны. Ваши же во много еще улучшились» (скульптор). Кто-то записал: «Ого», сказал, входя, Щусев»... и т. д.
Все эти слова — почему они сказаны? Потому, что многие другие выставки, увы, приносят усталость, на несколько дней вселяют даже что-то вроде отвращения к искусству.
Раз его вещи стоят этого и вызывают жажду к жизни, к творчеству, попробую отдать себе отчет в том и поведать другим, как творит скульптор Иван Семенович Ефимов.
За сорок один год совместной жизни есть о чем сказать. Даже слишком тут много всего, нелегко оперировать таким количеством

эпизодов. Но оглянуться с пером в руке на пройденную жизнь всякому следует. Нехорошо оставить все в сумбуре, предоставив разбираться, быть может, вкривь и вкось, другим. Все равно, что алгебраическую задачу, написанную на классной доске, стереть, не исправив вкравшейся ошибки. Ведь звонок на перемену еще не прозвенел.

Отказаться от задачи даже не вязалось бы с моим обыкновением ликвидировать ералаш (правда, лишь квартирный), разводить который Иван Семенович такой мастер. Разбирать ежедневно завалы на столе, закрывать десятки раз в день ящики письменного стола и комода с рукописями. Иван Семенович выдвинет ящик, но никогда не задвинет, спеша к использованию той бумаги, того карандаша или акварельной краски, которые там берет. Когда вследствие этого ни к какой мебели уже нельзя подойти, а ему хочется работать, он перекроет выдвинутое чертежной доской и на ней уже нарастит рисунки, разные тяжеловесные пресс-папье, непременно красивые или, напротив, грубые, подобранные им на улице, куски чугуна, стальные болты и другие предметы в таком роде, а на полу тем временем он расположит рулоны ватмана, свою одежду, одно подле другого, портфель, книгу, которую он «откладывает» таким способом для чтения, и прочие вещи, необходимые ему в ближайшее время. Через несколько минут пребывания Ивана Семеновича в комнате в ней трудно двигаться, иногда трудно проникнуть в нее.

Я уже научилась безболезненно подходить ко всякому хаосу, имея опыт, что нет таковото, который нельзя было бы «рассосать». Надо только раскладывать все на кучки однородных предметов. Неужели же отступить перед анализом жизни? Ведь это будет единожды и навсегда — завидная уборка!

Так сделать же первый жест: взять пыльную тряпку, то бишь перо, и, не раздумывая больше, положить перед собой стопку бумаги. Комната, которую оцениваю глазом,— это жизнь с 1906 года, со времени приближения к Ивану Семеновичу Ефимову.

...По узкому коридору, слышно, скачет кто-то — бочком, потому что нога бьет о ногу,— «Дритен-дритен, пупсиль-мупсиль,— я знаю, как сделать дельфина, я знаю, как сделать дельфина!»

Из коридора выскакивает не юноша: седобородый, высокий человек. Могучий торс — голый, трусики (хотя зима), прямые, стройные ноги в рваных штиблетах. Голубые глаза сияют, льют пучки лучей, как утренняя звезда перед восходом солнца на чистом небе. Ах, уж эти голубые глаза! Сколько, за сорок один год они фигурировали в разговорах. Во-первых, дамы, всех возрастов, положений, характеров, до сих пор обсуждающие их, во-вторых,— мужчины — целыми группами — не без зависти. Это еще не делало бы глаза Ивана Семеновича шаблонным сюжетом для упоминания, если бы он и сам, со слишком наивным удовольствием не восхищался ими при всяких случаях, так же, как своей горбоносостью. Однако, говоря объективно, глаза действительно необыкновенны — большие, синие и красиво посажены — глубоко, но рельефно[16].

Вбежав в комнату, Ефимов со сдерживаемой торопливостью устраивает лист плотной бумаги на небольшом столе. Определенной линией, широким размахом рисует дельфина с чрезвычайно симпатичной мордочкой, плывущего наискось вниз по шару, поддерживаемому рыбками. Легко, гармонично, свежо. Линии, кажется, со

свистом проносятся через бумагу, рисунок без помарок, и очень определенна форма. «Дельфин будет из кованой меди. На стеклянном шаре. Шар ляжет свободно на тонкий поясок, держащийся на легких рыбках».

Разве шар не перевернется при таком скользящем положении дельфина?

«Ну, в крайнем случае проложу замшу в пояске для трения, а в шар налью для тяжести воды».

А ведь реальная вода проиграет перед той, что представляется. Ясно представляется. Маленькие рыбки шныряют по дну, ищут корм, дельфин играет по поверхности... Тут чувство рыбы в воде, плавучесть.

Иван Семенович не любит думать, вернее сказать — ленится думать, но решение дельфина, не только в смысле скульптуры, а и физико-математически готово, цельно.

Через нужное для работы в материале время скульптура выполнена[17] по первоначальному его замыслу без изменений (только рыбок пришлось сделать не три, а четыре).

Вещь разбирается на три свободные, ничем не спаянные части (что и бывает при перевозках на выставки): кованный из листа желтой меди дельфин (110 см), стеклянный полый шар (40 см в диаметре) и легкий медный, на рыбках, поясок, на котором шар покоится. Вода из него выливается, а потом, при экспозиции вливается — ведра два. Удачное решение. Безошибочный эквилибр. Интуиция скульптора, потому что автор далеко не мастер в математике. Откуда, какими путями приходят подобные да еще без прецедента, замыслы? От сияния глаз?

...Зимнее поле в Останкино; унылое время суток, когда галки стаями устраиваются спать. В поле маячит фигура на лыжах. Человек идет не торопясь, что называется, гуляя в свое удовольствие. Вдали завиделась лыжнику ель. Он взглянул, задержался, и снова пошел, раскачиваясь, дальше, но еще медленнее. Потом остановился, начертил концом лыжной палки на снегу треугольник, и в нем зигзаг, на зигзаге — черточки, точки. — «Вот она, группа «Занятие командных высот». Лучшего решенья нет, я в этом уверен. Не делать же тяжеловесную, всем давно надоевшую в скульптуре форму — массивную глыбу лошадей и всадников. Моя же будет легка, как та елка». И все сказано потому, что задуман, собственно, силуэт, скульптурный силуэт. И ничего не загораживается. Прозрачная скульптура.

Уважая свое первое решение, веря масштабу, потому что он взят на безграничном поле, без подсказки пропорций листа той или другой бумаги, Ефимов тут же смерил лыжной палкой свой снеговой рисунок и, придя домой, раньше чем раздеться, чем очистить лыжи, нарисовал на бумаге, что было впервые намечено на снегу.

Через несколько месяцев эта новая скульптура была на выставке в Доме Красной Армии[18]. Там ее воспроизвели в папье-маше. Но для себя мы отлили ее в бронзе. «Занятие командных высот» висит дома, отступая от стены, бросая на нее легкую тень. Тронешь — гудит, как колокол.

От этой находки пошел у Ивана Семеновича целый ряд скульптурных мыслей «решетчатых». «Скульптурная графика», как он назвал это изобретение.

* * *

...Сорок лет тому назад, когда я была в лечебнице по случаю рождения нашего ребенка, Иван Семенович, оставшись дома один, чувствовал себя мучительно. Когда же пришел в первый раз навестить меня, неожиданно бросил мне на подушку двух маленьких прелестных лис из бумаги, веселых и живых. Лучше, чем живых, потому что это было их воплощение. «Почему-то это мне пришло в голову»,— сказал Иван Семенович. «У тебя родилось, и у меня».

Это были вырезанные из ватмана новым, остроумным и простым способом фигурки, стоящие без подставки. Превращение плоской бумаги в трехмерную игрушку. Впоследствии Ефимов сделал по этому принципу большое количество зверей, и их в 1910 году купило и издало специальное издательство в Штутгарте.

Моя мать, которая в Германии сопровождала Ивана Семеновича по издательствам (она хорошо знала немецкий язык), слышала, как один издатель сказал другому по телефону: «Сейчас к тебе придет Ефимов — не выпусти его из рук». Издатель обогатился на этой новинке, сразу запродал большое количество листов в Америку, а когда от русского Кустарного музея приехали через год представители на Всемирную Лейпцигскую ярмарку игрушки, им сказали: «Сейчас мы Вам покажем лучшее в сезоне»,— и принесли «Складывающихся зверей» Ефимова.

Изобретен этот способ вырезания в 1907 году (16 марта, я хорошо запомнила эту дату), а в 1938 году Московское кооперативное издательство (Коиз) взяло их у нас для переиздания, но хотя пробные оттиски в семь красок были весьма удачны, дело до появления в тираже, по какому-то несчастному случаю в литографии, не дошло. Но принцип распространился. В настоящее время появляются вырезания подобной системы в исполнении других художников, но несравненно более сложные.

Бумажные звери Ефимова предельно просты и выразительны. Они равны большой скульптуре[19]. Внутренним оком их можно видеть в каком угодно большом масштабе — они его выдержат. Они говорят о дерзаниях первых лет его работы, об остроте молодых впечатлений, о смелости в нахождении характерных конструкций зверей. Ефимов был молод тогда, у него были еще темные волосы и русые борода и усы.

Жизнь и искусство сливаются, как улитка с раковиной, как раковина с улиткой. Лучше сказать, так должно быть; по отношению же к игрушкам оно так и есть, и в игрушках самым здоровым образом потребляется именно то, что в них от искусства, на все «сто процентов». Не для неопределенной или случайной цели существуют эти произведения искусства: для участия в ежедневной жизни. Обязательная их нарядность говорит о безусловности истин. Тот или иной принцип игрушки «выскакивает» у Ефимова между прочими заботами художественной жизни. «Настоящая сказка,— говорит Ганс Андерсен,— постучится и скажет: я здесь». Когда Иван Семенович видит, что идея хороша, ум его начинает работать в этом направлении уже с заданием не нарушать принципа. Воображение принимается тогда действовать так горячо и с таким внутренним сознанием законности, что получается вроде одержимости идеей. Весь мир видится со стороны, например, симметрии, когда мы изобрели вырезание «Близнецов», изданных во Франции. Од-

нажды Иван Семенович отрезал десять сантиметров бумаги, согнул ее вдвое, вырезал стоящего на задних ногах козлика и развернул, козликов стало два, они соединены лбами — дерутся. Показал мне, и мы оба замерли, огорошенные нахождением, богатство которого предчувствовали. Плоский рисунок превратился в трехмерную группу.

Первые козлики, вырезанные совсем без контура (идеал вырезаний), стояли белые, легкие, не запятнанные ни каплей пота и крови, которые пришлось затратить Ефимову впоследствии на издание их[20].

Мы стали видеть все симметричным (во Франции действительно симметрии особенно много). Аббат ведет двух совершенно одинаковых воспитанников. Вот двое садятся на бульварную скамью. Так и есть, симметрично сели, а посредине поставили сверток — «как раз по пунктиру», говорили мы. На рисунках Ивана Семеновича к белой кошке придет рыжая, на месте которой пока оранжевое пятно; зеленую тряпицу у щенка будет после вырезания тащить другой щенок. Белый кружок среди коричневого поля окажется кончиком его хвоста, или у него будет белое ухо? Как из рога изобилия посыпались сюжеты, около ста пар — школьники, лыжники, конькобежцы, велосипедисты...

* * *

...Далеко в море, за мелкой зыбью виднеется неподвижной черной линией плоская скала. На ней вертикальные черточки, как кегли,— бакланы. Ефимов вплавь стремится с берега туда. У меня часы. Через двадцать минут бакланы враз взлетели над камнем, значит увидели его близко. Действительно, на пустой скале появилась, размером с комара, фигура, которая начала перемещаться на камне. Потом на нем опять стало пусто, бакланы снова расселись — Ефимов пустился в обратный путь. Я заметила время. Однако ни через двадцать минут, ни через полчаса, ни через час никого кругом в море видно не было. Я уже заметалась по берегу и побежала к селению попробовать позвать на помощь, как увидела вдали идущего по краю моря Ивана Семеновича. Течением его отнесло вбок. Он был весел, опутался, конечно, водорослями, рассказал о бакланах, о скале. Но, кроме того, он задумал сделать... кошку для крупного фарфора. Кошку, готовую броситься на добычу. Я спросила — почему кошку? Он не знал.

Осенью 1933 года в Москве он и начал эту скульптуру. Она была полна динамики, и так как работалась у открытого окна, а за окном у нас большое дерево и на нем прыгают воробьи, казалось, хитрый котишка сейчас выскочит за ними в окно, так зорко он их фиксировал. Потом, когда с появлением других работ увлеченье начатой скульптурой прошло, Иван Семенович ее не только забросил, но и невзлюбил так, что морщился и стонал каждый раз, когда видел, что наша домработница, деревенская пожилая женщина, взяв ее под свое покровительство, к себе в кухню, мочила и покрывала ее тряпками. В конце концов он примирился с этим и сделал вокруг нее спираль-загородку,— чтобы скульптура не «обвялилась», должно быть с тайным желанием видеть на ее месте, на кухонном столе, где мы обычно обедаем, другую форму. (В таком виде она фигурирует на нашем семейном снимке, который щелкнул эк-

спромтом фотограф В. Лобода.) Только на следующее лето, в 1934 году Ефимов доделал «Кошку», отлил и отвез ее в Конаково для воспроизведения в фаянсе, как она и была задумана. Таким образом, два года прошло между ее зарождением на скале в море и окончательным воплощением, а произведение свежо, как первый порыв.

Я перечисляю эпизоды творчества Ефимова на разных путях, в разное время для того, чтобы сказать, что обычно не исканиями, не эскизными пробами создает Ефимов свои скульптуры. Все решает творческое мгновение — как теперь, так и в молодости, налетающее сразу, без подготовки, как будто «кто подсказал». Здесь воочию явилось то, что раньше называлось наитием.

Есть такой тип творцов-художников, писателей, композиторов, но это их свойство литература обсуждала мало. Больше всех сказал тут Пушкин, когда писал стихотворение о глаголе Аполлона.

Лермонтов написал сразу, без помарок и переделок «У врат обители...», конечную часть стихов «На смерть поэта», да почти все свои вещи, возможно, за минуту не думая ни об этом сюжете, ни о музыке этого стиха. Не думая... Но какая-то работа шла. Где? В сердце? В голове? Во всей структуре человека?

Не знаю, конечно, да и кто же знает? Работа «сама собой» идет, хотя поэт, скульптор, перед этим, может быть, болтал, занимал барышень или отдавался воздуху полей, ветру, бездумно купался, лежал и смотрел в облака, или ехал, сдавленный толпой в трамвае.

Не все скульптуры Ефимова родились таким сокрытым от глаз образом. Хотя характерны как раз они, но есть ряд работ, в которых первоначальное, образовавшее их зерно легко усмотреть. Из них приведу «Леопарда» (фаянс), «Вепря» (дуб), «Зебру» (фаянс) и «Медведицу» (дуб).

Так вот — о «Леопарде». В Риме Ефимов видел, как бронзовая волчица на Капитолии кормит детей. Ефимов, под влиянием этого сильного образа, вспомнившегося по какому-то случаю, спустя два десятка лет, сделал рисунок: леопард с человечьим младенцем.

Надо сказать, Ефимов часто по утрам, иногда по очень ранним утрам, делает рисунки, как он их называет, — «ни к чему». Какая-то мысль заняла воображение, и рука просится ее воплотить, не спрашивая художника — зачем, для выставки — не для выставки, ни для книжной иллюстрации, ни по заказу. Так рисуют дети, играя в это время в свой рисунок. Иван Семенович делает это со всем художественным своим напором, на больших листах, часто подцвечивает двумя, одним мягким широким цветным карандашом, голубым и коричневым, одной большой линией, обобщающей рисунок. Рисунки эти эффектны, но действительно «ни к чему» (слишком велики для застекления, и ящики комода отяжелели под их скоплениями). Однако они «ни к чему» в близком плане, утилитарном, а в общем, в творческой глубинной жизни художника — очень «к чему». Разрабатывается рука (как у виртуоза скрипача), расшевеливается душа, массируется, разыгрывается. В случае с «Леопардом» Иван Семенович на листе рисунка сбоку написал: «Сделать такую скульптуру». А когда стал делать, ребенок отпал. Остался леопард — довольный, гордый, самодовлеющий. Легко представить с ним детеныша, который создал ему осязаемое его счастье.

«Вепрь». Ефимов иллюстрировал басни Эзопа в переводе — прекрасном — Демьяна Бедного. Это был заказ В. Бонч-Бруевича, сделан-

ный еще в 1921 году, впоследствии не могший быть осуществленным. Господи, с каким художественным аппетитом делал эти графические звериные символы к умным, могучим словам Эзопа Иван Семенович! Кажется, ничему никогда после он так не радовался, как этой работе. В одном из альбомов он записал тогда сказанные ему неким умудренным в искусстве ученым слова: «Коли бы Вы, Иван Семенович, за всю Вашу жизнь сделали одну лишь эту лисицу (басня «Лев, Лиса и Олень»), Вы могли бы быть удовлетворены Вашей деятельностью». В другой коротенькой басне поданный лаконично и сверхвыразительно кабан был скульптурен. Через восемь лет Ефимов воплотил его в дубовом кряже, предназначенном для мясника, который он нашел на дровяном складе.

Поза «Зебры» родилась, когда Иван Семенович иллюстрировал в 1927 году книжку А. Румшевич «Гафиз», изданную в 1928 году. Там сказано, что лев зарычал и испугал зебру. Изобразив это, Ефимов увидел, что поза скульптурна. В том же году «Зебра» воплотилась в фаянсе.

В Вхутемас, в бытность Ефимова там профессором, привезли из белорусских лесов дубовые кряжи для отопления училища. В самом большом из них, метра в полтора, с широким отростком на одном конце, Ефимов увидел медведя, вытянувшего заднюю ногу. По просьбе Ефимова, пень был ему дан, и он стал рубить его так, чтобы в отросток вписалась нога сидящего медведя. Получился медведь милый, мудрый. Впрочем, Иван Семенович называет в каталогах эту скульптуру «Медведицей».

Эта вещь — единственная у Ефимова, навеянная случайной природной формой. Медведь без пьедестала, плотно сидит прямо на полу на широком своем заду и подперт еще вытянутой ногой с острыми крепкими когтями. Сын со снохой не хотят, чтобы мы продавали «Медведя». Они считают его добрым «духом дома». Темно-коричневый, благородно отполировавшийся от объятий и игры с ним и лазанья на него внучек наших, которые вдвое ниже его ростом, но считают его своей игрушкой, в тесной, узкой комнате, он всем «подставляет ножку». Ночью с его головы свисают детские лифчики с пристегнутыми к ним чулочками. Когда-то так же вешалась одежда сына на курносое рыло «Вепря», когда этот последний еще не был «итальянским подданным»[21], а стоял у нас против кровати. Казалось, он того и гляди яростно поддаст все эти курточки и штанишки к потолку. Но «Медведь» держит кучку белья на своем затылке торжественно.

В зарождении только что описанных мною работ Ефимова участвует графика или сама природа. Есть работы, где творческим зерном был кукольный театр, который Ефимов пристально культивировал в течение более двадцати пяти лет — играя в нем, таская его на своих плечах, режиссируя в нем, вырезая для него кукол. Так возникли эскиз памятника баснописцу Крылову, эскиз памятника Шекспиру. Есть скульптуры у Ивана Семеновича, происходящие от его офортов: козел «Страсть». Первый раз — в деревне, размером шестьдесят см, проданный с выставки «Товарищества» в частные руки еще в 1913 году, а с течением времени приобретенный музеем Триеста, и второй в той же позе, бронзовый, огромный (160 см), сделанный для санатория «Красное знамя» и пропавший бесследно в октябре 1942 года из мастерской литейщика.

Есть скульптуры, происходящие от литографии: «Бабы» (фарфор) —

Иван Семенович делал их когда-то на больших листах в три цвета, на корнпапире.
Когда-то считалось разбрасыванием, несерьезным то разнообразие побочных ответвлений, которые культивирует Ефимов.
Но разнообразие это указывает лишь на емкость, широту его художественного диапазона, потому что в иные периоды эти ветви сходятся, тот или другой из этих ручьев вливается в главное русло. Виды искусства у Ефимова переплетаются, входят одно в другое, взаимно прорастают и вырастают одно из другого, видоизменяясь при смене материала.
Размышляя, мы, конечно, найдем далее, что в приведенных мною случаях офорт, иллюстрация, рисунок были только этапом в превращении мысли в скульптуру. Настоящим началом надо считать тот творческий момент, когда явился мотив данного офорта, литографии, рисунка. И тогда мы опять наталкиваемся не на «переработку», «искание», а на свободное выполнение ясно вдруг увиденного художником образа.
Однако (и это самое существенное) появление образа, вероятно, не так-то легко и просто. «Наитию» предшествует, может быть, неведомо для самого автора, внутреннее подготовительное напряжение. Из года в год я присутствую при том, что после нескольких месяцев светлых состояний Ивана Семеновича, рождений у него одной за другой новых форм, новых идей, «наитий»; после сверкания глаз, вдохновенной речи, твердой походки, легкого перехода от одного дела к другому, как правило, наступает упадок сил.
Все перестраивается в минуту. Глаза тухнут, уменьшаются, выцветают, грудь из расправленной делается впалой, ноги перестают держать, голос начинает звучать глухо, лицо сереет, руки принимаются дрожать. И с утра — слезы, стремление убежать от своих мыслей, раскаяние «в грехах». Он повторяет: «Погоди, да погоди же, сейчас, сейчас!» Домработница уверена, что он «разговаривает с дьяволом». — «С кем ты говоришь? — Я сам себе это говорю». — Психиатры находят: это не психоз. Это такой характер. Если весел, то весел бесконечно, если мрачен, то мрачен до конца.
Тяжелое состояние Ивана Семеновича на его работе не отражается. Как только прикоснется он к глине, к начатой скульптуре, дрожь исчезает, форма рождается все такая же выпуклая, определенная и сильная, туше все так же привлекательно. Только сам автор тогда недоволен настолько, что уничтожил бы вещь, если бы не повторять ему ежечасно и, конечно, правдиво, что она прекрасна. И действительно, глядя на нее, скажешь, что это сделал титан. Между тем скульптор в то время был внешне слаб, как паутинка. Так были созданы могучие горельефы на станции метро «Павелецкая», некоторые рельефы в комнате «Матери и ребенка» на Северном вокзале, «Грузинский танец», «Вепрь» из дубового дерева, одна из львиц — «Зверь» (дерево). Как будто руки и то, что ими водит, делали эти вещи «за него».
Не так различаются между собой огонь и вода, поле и лес, как Ефимов «веселый» и Ефимов «в тоске». Потому и трудно писать о нем. О котором пишешь? Эти два человека противоположны друг другу во всем. Совместная наша жизнь отличается тем, что приходится приноравливаться к обоим, а между тем Ефимову номер первый (веселому) нравится в жизни то, что второму внушает отвращение.

Хорошую одежду, которую он любит надеть, если ему предложить ее во время его мрачного состояния, он вскрикнет с ужасом, как если бы к его рту поднесли бокал яда. Он наденет тогда рваные штиблеты, не поленится разыскать носки со страшными заплатами, а предпочтительнее — с дырами, брезентовый старый кожух. Напоминание о людях, которыми он увлекался в веселое свое время, когда он от всего в искреннем восхищении, заставит его наморщиться и замотать головой, как от постыдного воспоминания. Планы, обещания меняются на обратные.

Даже папиросы, сигары, которые он курит немного, но с удовольствием, начинают вдруг внушать ему физическое отвращение.

Почерк меняется; то был крупный, уверенный, а стал мелкий-мелкий, и если никакая работа, никакие действительные трудности не страшат Ивана Семеновича «веселого», то угнетенного все пугает, даже воображаемое.

Ко мне он делается необыкновенно внимателен, трогательно старается избавлять меня от разных обуз и предупреждать желания, но, увы, это плохо ему удается — уж очень не идет оно к его стихийной широте.

Только к природе отношение его неизменно. Это стержень, и такой солидный, который уравновешивает эту сложную комбинацию из двух различных людей. Работа — скульптура, рисование, а также физическая работа — тоже неизменно успокаивают «обоих» Ефимовых. Тут действует тот мотор, тот живчик, гений, который очевидно доминирует над обоими индивидуальностями. Этот талант его, который столь силен в нем, что ни Ефимов № 1, ни Ефимов № 2 не могут умалить его. А может быть, талант-то и устраивает себе роздых, меняя один характер на другой...

Несколько портретов я написала только потому, что Иван Семенович уговорит с большим трудом и напором кого-нибудь позировать ему, а потом не идет на сеанс — иду я; и множество других дел, на которые я сперва досадую, а потом иногда и благодарна бываю за них, потому что само дело захватит. Зато и несколько моих художественных работ было оборвано, когда начавшаяся вдруг безмерная широта предначертаний Ивана Семеновича вынуждала и меня принять в них участие. С годами упадок духа Ивана Семеновича перестал отражаться на его работе.

В 30-х годах я писала своей племяннице: «Иван Семенович совсем переменился: раньше, если полезное, ни за что не станет делать; лучше более трудное, да бесполезное. А теперь — никогда не забрасывает того, что надо. Я когда-то сочинила и разрисовала ему вроде лубка пословицу, к его рождению — «Умел родиться — сумей и переродиться»[22]. Так оно и вышло. Просто невероятно».

Мрачное настроение проходит, как и налетает, без видимой причины. Сменяется вдруг на бодрость. Первым вестником этого всегда оказывается освобождающийся от неповоротливости язык. Затем по мере разговора розовеет лицо, грудь расправляется. Через несколько дней речь Ивана Семеновича в своем оживлении смахивает на излишнее возбуждение. Мы все, домашние, единодушные в желании беречь его силы, придумали уходить из комнаты, чтобы оставлять его одного, дабы он помолчал, потому что он и на нас затрачивает уйму темперамента при разговоре. Когда бывают при этом посторонние, они все, как один, восхищены. Сейчас же смех, шум, громкие возгласы, горячий разговор.

Иван Семенович пьянеет от людей. Кто бы ни пришел, он радостно и шумно приветствует, горячо, с места в карьер начинает «занимать», говорить блестяще, не жалея ни времени, ни сил. На свою юбилейную выставку 1948 года он зазывал с улицы мальчишек, всех, кто понравился ему в метро (хотя посетителей все время было достаточно). В клинике, где я в то время лежала, он уговаривал прийти на выставку каждую встретившуюся ему на лестнице симпатичную с виду студентку, докторов и сестер, всех нянюшек и уборщиц, причем на уговоры этих последних затрачивалось особенно много темперамента. Он уверял, что делает это из альтруизма, потому что выставка необыкновенна, и надо, чтобы ее видело побольше людей. Ему искренне жаль было тех, кто ее не видел.

На самой выставке Иван Семенович бросал деловой разговор с деловыми людьми, чтобы бежать навстречу входящей знакомой, появляющемуся мальчишке, который по этому случаю вымыл коленки и нос и еще привел, следуя совету Ивана Семеновича, свою бабушку.

* * *

Никак не следует думать, что Иван Семенович принадлежит к людям, которые равнодушны к своей судьбе, которые живут в своем «святом искусстве» и до внешнего мира им нет дела. Для Ивана Семеновича признание другими ценности его работы желанно. Его угнетает незначительное количество его скульптур в выставочных залах Третьяковской галереи, в то время как в запаснике их девять крупных[23]. У него подымается горький сарказм по поводу того, что в Русском музее когда-то убрали из зала его «Ягненка». Ему хочется, чтобы его скульптуру видели не только товарищи по искусству, но и общественность, чтобы она давала радость людям не только на выставках, но и в архитектурном интерьере, в парке. Ефимов не умеет сдерживать бурлящий ключ своего темперамента, бьющий как в искусстве, так и в быту. В искусстве этот колоссальной силы источник делает его произведения понятными, современными и нужными, но в быту он вносит некоторое недоумение, даже настороженность. Искрящийся водопад его веселья забавляет, но при этом самая доверчивость Ивана Семеновича, искренность его внушает в жизни, в большом плане, недоверие. И его искрометность, не знающая предела и удержу, до такой степени не вяжется с его импозантной внешностью. На ней одной, между прочим, иной построил бы положение. Серебряная борода, нос викинга... Внешность, которая так празднично выделяется среди моря людей, что в метро, когда он спускается, на встречном эскалаторе все, именно все, поворачиваются ему вслед, как подсолнечники к солнцу. Архитектор Д. на лекции студентам приводил внешность Ефимова, как пример стильного человека. Профессор А. А. Сидоров, встретясь в МОССХе с Ефимовым, воскликнул: «Какой Вы, Иван Семенович, красивый! Смотреть наслаждение». На что Иван Семенович ответил: «Я теперь значит и сивый, и красивый».

Если первое свойство музы Ефимова — налетать сразу, то вторая отличительная черта, которая бросается в глаза,— это его новаторство на разных путях творчества. Многие формы современного искусства получили свое начало в нем, и без него их не было бы.

В первую очередь следует сказать о современном художественном фарфоре и фаянсе крупного размера. Надо отдать себе отчет в истоках и причинах его возникновения, и тогда не будут уже никого устраивать неопределенные выражения в статьях по искусству: «Ефимов один из первых стал делать...»

Во времена, когда начинал свою деятельность Иван Семенович, к материалу было отношение весьма неразборчивое. Появлявшаяся на выставках скульптура была в гипсе и иначе не мыслилась.

Когда в первое десятилетие нашего века С. Т. Коненков начал выставлять дерево, это было настолько новостью, что даже не очень-то и осознавалось как новость, открывающая перспективу. О материале как о глубоко значащем факторе формы мало думали. Но Ефимов с первых своих шагов почувствовал цену материала. Это было врожденным его свойством. Еще юношей он отливает свой этюд лошади — очень законченный, очень проработанный этюд — в бронзе. Этюд лошади, про который, увидев его у итальянца-литейщика, скульптор П. Трубецкой сказал: «Никогда не видал лучше сработанного, чем это». А монументальную фигуру русской крестьянки Ефимов сделал в фарфоре, потому что цветность ее лент в косе, густая синева паневы входят для него существенной чертой в ее образ, и ни в чем другом, как в фарфоре, скульптурно быть выражено не может.

Однако чтобы автору заинтересоваться цветом наравне с формой, нужно быть живописцем столько же, сколько скульптором, а таким и был Ефимов. Ведь первые годы его художественной жизни он состоял в армии живописцев: работал три года у художника Мартынова, потом три года — в студии, где преподавали Серов и Коровин, он участвовал на выставках («Передвижной», «Московского товарищества художников», 1904—1906) своими живописными работами. Портреты его масляными красками темпераментны, может быть, даже слишком как-то мастеровиты для юноши. Они в духе Цорна, но манера поострее, посуше. Пейзажи характеризуются множеством фигур, так что могут быть с таким же правом названы жанром на фоне пейзажа. Вернее — это картины со своеобразным равнодействием пейзажа и живых существ[24].

Наряду с упорной работой над живописью и рисунком в мастерских, под руководством, он дома лепит «Дункан» (терракота), «Пантеру» (поливная майолика, с выставки в 1906 г. приобретенная коллекционером Жуковским) и др. Когда Иван Семенович окончательно перешел на скульптуру (1906), это не убило в нем живописца. Живописец уже крепко стоял на своих ногах, глаз, получивший так много при корректурах Серова, был изощрен, контакт глаза живописца с рукой скульптора был установлен и был неотъемлем от самой творческой природы Ефимова.

Иван Семенович сразу стал мыслить скульптуру в связи с тем, из чего эта скульптура. Поэтому ввиду неисчислимого разнообразия сюжетов ему нужно и разнообразие материалов: бронза, дерево той или другой породы, фарфор (подглазурный и надглазурный), стекло, терракота, медные листы (красные и желтые), полосы кованого железа, даже папье-маше, даже просто плоскостный ватман, который загнется, сложится... Образ уже в голове рождается вместе с фактурой. То, что хорошо в бронзе, было безвкусием в дереве или фарфоре. То, что хорошо в ватмане, совсем плохо в медном листе... А преодоление трудностей новой техники для Ефимова не

составляет препятствия. На это он не ленив, загорается вмиг, как порох, и у него сильные руки, которые со страстью вцепляются в новый технический прием, и ознакомление происходит так быстро, точно он давно был этому обучен. И он любит черную работу.

Когда Иван Семенович надумал «Баб» в фарфоре, он поехал в 1912 году в Кузнецово, теперешнее Конаково, которое находится по соседству с Домоткановом[25], где мы жили, и спросил директора завода: «Какой предельный размер вашей продукции?» Ему ответили: «Аршин с четвертью» (90 см). Тогда он стал придерживаться этой нормы, не видя причины делать фарфор непременно статуэткой в 25 см, как было принято. В те времена в России последнюю сенсацию по части скульптуры из фарфора составлял «Поцелуй» Сомова. Этими «поцелуями» изобиловали и до Сомова западные рынки.

Круглый фигурный фарфор больших размеров делал Лука делла Роббиа и китайцы. А потом на столетие отказались и перестали помышлять о фарфоре монументальном. Почему? Неизвестно. Может быть, по той же причине, которая оторвала было искусство от ядра жизни. Но об этом и спрашивать можно лишь после того, как кто-нибудь возобновит традицию, сделает вопрос возможным, и тем уже откроет горизонты, проложит новый путь.

Итак — стечение обстоятельств: свойство дарования Ефимова, плюс интенсивность желания видеть своих двух скульптурных крестьянок в блистающем нарядном материале, выразить их красочность; убежденность в этом желании; небоязнь первых шагов; наконец — соседство фарфорового завода были причиной пионерства.

У Ефимова потекли «фарфоровые мысли»: в 1906 году — барельефы «Умирающая лань», «Портрет Лели Дервиз»; в 1907 году — барельеф «Андрей Белый», в 1912 году — «Ягненок», в 1913 году — «Вода» (женщина, обливающаяся водой), в 1914 году — «Тамбовская баба», «Тамбовская девка». «Ягненок» ошарашивает своей беззащитностью, он только что родился, впервые встал на ноги и не знает о жизни ничего. Он вызывает добродушную улыбку у всякого, кто его видит.

Однако это далось не без труда. Это была трепетная скульптура в фарфоре. Так что, конечно, когда Ефимов привез «Ягненка» в гипсе в Кузнецово, директор завода авторитетно сказал: «Фарфор такой не делается. Коряво. Придется доработать, и тогда мы его Вам сделаем». Ефимов спокойно ответил в таком духе, чтобы этому человеку было понятно: «Вы знаете покупателя на Ваши изделия,— я знаю покупателя на мои. Так уж сделайте, что мне нужно». Когда мы приехали на завод во второй раз, тот же директор уже высказал, по-своему, согласие с трактовкой поверхности. Он сказал: «А знаете, хорошо получилось, ведь ягнята, я посмотрел, весной точь-в-точь такие». Он понял и убедился. И действительно, эта бугристость ягненка — счастливая. При свече или при луне он весь сверкает и переливается, как снежное поле, когда на него ветер надул кристаллы инея, и оно при луне кипит искрами — голубыми, желтыми, зелеными.

Когда Иван Семенович лепил ягненка (без натуры, в Москве, в мастерской Училища живописи в бытность там студентом по скульптуре), после общих занятий оставаясь в классах, вошла как-то раз студентка училища Мария Дервиз (будущая художница и жена В. А. Фаворского). Она, увидев ягненка, стала умолять Ефимова

оставить его таким, каким он был в тот момент. Иван Семенович имел намерение делать более законченно, но в конце концов согласился с ее доводами, состоящими в том, что большая плотность фактуры и твердость форм уничтожит в нем младенца и то особенное, необыкновенное, что в нем трепетало. Так его и отлили, даже часть железного штыря каркаса осталась у него на шее неприкрытой глиной. И никогда после Иван Семенович не пожалел о том, что Мария Владимировна Фаворская, чуткий и критически мыслящий человек, вырвала, так сказать, у него из-под рук эту работу и остановила на точке, которую он не считал финальной.
Следующие за «Ягненком» вещи были в другом роде.
«Зебра» (1927) тревожно озирается и припадает на переднее колено, поза, сжимающая ее тело в один плотный блок, дающая совсем иную программу, установку, чем прежние салонные фарфоры, безделушки, гордящиеся своими тонкими ногами, пальчиками и кружевами платьев пастушки. В «Зебре» остроумно решено заполнение пустот между телом и землей: в духе народного русского фарфора, игрушек, изделий крестьянских художников.
То же — в «Лани с ланенком» (1929): пространство между передними и задними ногами заполнено бугром с растительностью и ланенком, присосавшимся к матери.
Гладкая плотная «Куница» (1934) скачет по снежному сугробу. Что, как не фарфор передаст снежный сугроб в скульптуре? Снежный сугроб существует же в мире, почему не изображать его? В фарфоре сугроб — не натурализм. Это толкование образа. Куница держится на нем хвостом и передними лапами. Задние на сантиметр выше. На сугробе вдавленные следы.
Надо описать первое появление Ефимова в Кузнецове в 1906 году, когда он задумал там работать и хотел ознакомиться с заводом, узнать, возьмут ли от него заказ — не на сервиз из нескольких дюжин тарелок и тарелочек, суповой миски и соусников, как там привыкли, а несколько экземпляров совсем иной, небывалой для завода продукции.
Мы поехали на поезде в Тверь — первая остановка от Чуприяновки (полустанок в 7 верстах от Домотканова). Вечером сели на пароход, и на рассвете нас высадили на пустой берег в виду Кузнецова. Мы дождались, лежа на песке, восьми часов, и пошли на завод. С собой для начала дела Иван Семенович захватил два барельефа — «Умирающая лань» и «Портрет Лели Дервиз», сделанные им только что. Результат поездки оказался положительным. После первых протестов и удивления директор согласился, причем цену назначил сходную — по четыре рубля за штуку «Лани» и по пять рублей за портрет. Лань серо-черно-белая на зеленом фоне-бугре. Портрет весь белый, с цветами по торцу. Нам разрешили выбрать узор цветков и повели показать цех, где девушки раскрашивали посуду. Что за легкость кисти, пышность и свободную узорчатость цветков мы увидели! «Ну-ка, ну-ка, василек бухарским маком пиши!» Водивший нас мастер так подзадоривал писариху.
Мы узнали, что каждые два дня завод отправляет баржу, груженную посудой, в Среднюю Азию, а там требовались фантастические розаны, «бухарский мак» (цветок со множеством тончайших голубых тычинок и розовых лепестков, гармонично располагавшихся на поверхности круглых чайников). Все это было необыкновенно и ново — это было открытием для нас в искусстве, открытием в на-

родном творчестве, так что, когда мы вечером плыли в лодке обратно к пароходу, мы были переполнены планами, мыслями, перспективами, все они роились, расплывались, манили и не давались, как нагромождения множества калейдоскопов. А карманы были набиты черепками посуды с розанами, с бухарским маком, которые мы натаскали из куч битого брака.

Когда на другое утро мы шли с Чуприяновки домой в Домотканово через лес, казалось, целая вечность прошла после того, как мы выезжали на завод. Можно было удивляться энергии Ивана Семеновича, который всю дорогу дурачился, весело болтал, дразнил двух племянников, ездивших с нами. Он разулся и заставил мальчиков разуться, хотя их родители не одобряли хождения босиком; потом, видя пунктуальную не по годам аккуратность одного из мальчиков, он забросил его башмаки на высокую елку, потом собрал и потащил огромную вязанку сухих ветвей, чтобы сделать дома гигантский костер в честь нашего открытия.

Балагурство балагурством, а монументальная скульптура из фарфора получила свое дальнейшее развитие. Ефимов, разработавшись в фарфоре, так ярко показал новое, что зажег творчество других[26]. Это новое подхватилось и счастливо подхватилось, превратилось в движение: кроме Конакова стали делать крупные вещи Дулево, Гжель. Только Ломоносовский завод придерживается в смысле фигурного фарфора статуэток. Туда течение не распространилось. В 1934 году уже целая бригада художников из Москвы, получив задание работать над фигурным фарфором и над усовершенствованием посуды, поселилась летом в Конаково: В. Фаворский, С. Лебедева, И. Ефимов, И. Фрих-Хар, А. Зеленский, И. Чайков, М. Холодная и другие. Скульптор А. Сотников обосновался в Дулеве, чтобы искать новые и новые возможности формы. Скульптор С. Орлов в Конакове получил отдельную мастерскую для своих изысков в фаянсе.

Интерес к фарфору, фаянсу получил прочные права.

Всякий автор во всех областях искусства использует свои творческие находки, определяющие его индивидуальную тему, его почерк. Но обычно это находки, с которыми другим нечего делать, и последуй кто им — получится лишь перенятый прием.

Ефимова характеризуют находки, от новизны и значительности которых, при всей их простоте, ошеломляющей простоте, дух захватывает. И всякий, увидя такую вещь впервые, почувствует, что светлее как-то стало кругом, и скажет: «Да ведь это так просто! Почему же раньше этого не было?». Правда, иные из находок Ефимова оказываются слишком трудно осуществимыми при современном уровне техники, не практичны — они и умирают быстро, не использованные даже им, другие же начинают жить. Кроме крупного фарфора, о котором только что была речь, таким открытием была «сквозная скульптура».

Вероятно, нет такого нового изобретения, про которое нельзя было бы сказать, что оно не существовало когда-то раньше, когда-то давно. Многое «совершенно новое» — это вариант прежнего, но вариант, соответствующий духу времени. И это уже очень много, это составляет открытие, и возможность сделать это открытие дана не всякому, тут должна быть комбинация творческих сил и характера. В свой кругозор художник должен вобрать все — и достижения прошлого, и запросы времени. Конечно, он не думает о них и фактически

на них не базируется, он творит заново, но они у него в плоти и крови. Прошлое служит после него проверкой: а-а-а, что-то подобное было, тем лучше, значит, это что-то нужное.

Итак, «сквозная скульптура» Ефимова, его «решетки».

Был в XVII веке расцвет русской фигурной решетки. Ковали кузнецы в простых кузнях. Виноградные гроздья, лозы с усиками, завитки акантовых листьев. Заслуга Ефимова в том, что он увидел, с творческим жаром увидел огромные возможности в этом древнем национальном искусстве, влил новую жизнь в умершую, почти исчезнувшую отрасль, превратившуюся в застывшее, ремесленное производство.

Была сквозная скульптура на Скандинавском полуострове, характеризующая шведские национальные памятники, но все это было в несколько ином плане, чем у Ефимова. Ефимов мысленным оком увидел этот жанр в свойственном ему, этому жанру, «амплуа», со свойственным одному этому амплуа содержанием: динамичность, рассказ, рьяность момента. «Занятие командных высот», «Охота на лосей» и «Любовь оленей», арка на Ярославском вокзале в Москве с изображением охоты на медведя.

Это несколько иначе, чем кованые решетки: это отлитые из бронзы скульптурные рельефы, видные на фоне воздуха как силуэт, так сказать, налепы, бляхи, а не полосы, как «Олень» (1933) из кованого бруска железа в 2 кв. см. «Олень» — это почти только контур, это скульптура из линии. Но в нем все сказано: милая головка, глаз, собранная поза скакуна. Это фонтан. В парке он был бы прозрачен, не загораживал бы своим пятном пейзаж. Он так же легок, как были бы двигающиеся вокруг него струи, капли воды. Таков же фонтан «Рыба». Изгибающиеся и счастливо найденные ритмы полос железа под ней делают каким-то образом глубину воды.

Несколько в стороне в «сквозной скульптуре» стоят «Рыбы в сетях» (1937). Из хромированной медной проволоки сделана сеть, не буквальная сеть, а графически претворенная. Кроме того, она изогнута так, что сама крепко держится на пьедестале. На ней укреплены разные фарфоровые рыбы. Большая стерлядь (70 см), толстая розовая рыба, две голубых тоненьких, и целая стайка маленьких. На сети местами прикреплены стальные шарики — не то пузыри воздуха, не то графически организующие точки. Сеть стояла поперек выставочного зала, но не мешала экспозиции: сквозная. Зрители — скульпторы, живописцы, графики, искусствоведы — весьма оценили вещь[27].

Нужна была сверхчеловеческая убежденность, четкое внутреннее зрение Ефимова, чтобы заранее знать, что результатом всех трудов, пота и крови будет не просто металлическая сеть с рыбами, а нарядная, сверкающая серебром, фарфором графика, легкое праздничное видение.

Через несколько лет принцип сквозной скульптуры «вошел в моду» — его применили и удачно на Сельскохозяйственной выставке 1939 года[28].

Остановлюсь подробнее на двух вещах Ефимова со сквозным рельефом из бронзы — памятнике Чапаеву и памятнике Крылову.

На памятник Чапаеву в 1937 году был объявлен конкурс, в котором участвовали четыре московских скульптора. Заказчики, осмотревшие выставленные эскизы, решили: «Все памятники одина-

ковые, вот этот особенный, мы хотим этот». И указали на эскиз Ефимова. Так и было решено, и заказ остался за Ефимовым. Но прошло несколько времени, и все это от Ефимова ушло. Эскиз остался у нас.

Чапаев летит вперед на своем прекрасном коне. Он ведь имел обыкновение всегда быть впереди отряда. Иван Семенович познакомился и потом близко сошелся с его сыном, Аркадием Васильевичем (тоже военным). Он много рассказывал об отце, и образ, данный Ефимовым, ему очень нравился. Он страстно отстаивал эскиз в период, когда уже после конкурса началась критика с разных сторон.

Конь в галопе опирался на задние ноги. Для поддержания переда Ефимов сделал клубы дыма от разрыва гранаты, которая бьет, не задевая коня. Однако раньше, чем закончить эскиз, он убрал дым — побоялся, что это вызовет критику — никогда не изображался дым в скульптуре. Он сделал двух лежащих раненых, которых нога коня слегка касается. Потом убрал и их и сделал части разбитого орудия. Потом сделал куст из меди. В конце концов снял и это и вернулся к первому решению, к разрыву гранаты, но конь совсем не касается ногами земли, он весь в полете.

Постамент под конем Иван Семенович не хотел делать массивным, «грузным комодом», как он говорил. Вертикальные стенки, держащие овал пьедестала, составились из стволов деревьев и фигур соратников Чапаева, сделанные барельефно (очень небольшой выпуклости), но без фона. У зрителя, обходящего памятник, создается впечатление, что красноармейцы на пьедестале движутся, пробираясь через лес.

Это было в 1938 году, а в 1942 Иван Семенович задумал сделать другой памятник со сквозным рельефом, памятник баснописцу И. А. Крылову.

Ефимов любил Крылова. Он сроднился с его обликом еще за время своей деятельности в нашем Театре кукол, где ему приходилось импровизировать за него — в духе Крылова, в духе крыловского времени. Ведь дети (да и взрослые) так любили эту куклу и ее выходы, что зачастую неслись возгласы, вопросы из зрительного зала, на которые надо было немедля реагировать. Ефимов сделал сам этот «памятник Крылову» для театра, как он называл куклу, сделал с серьезностью и проникновением, с каким делают портрет в скульптуре. В нашем театре он был в разлетайке старинного зеленого кашемира, с бархатным воротником и брыжжами. Но этот памятник теперь умер, поскольку мы больше не выступаем с театром, и мечтою Ефимова сделалось создать более вечную вещь — памятник на площади города, где родился Крылов. Он предложил свою мысль в Комитете по делам искусств, и там отнеслись к этому в общем сочувственно.

Ефимов задумал памятник так, чтобы он отражал пышное искусство крыловского времени. Участие басен он считал необходимым, но не в виде шаблонных рельефов на постаменте. Ему хотелось подать их более действенно, ярко и динамично. Весь памятник в плане представлял дугу большого диаметра, но отрезки дуги небольшие. Баснописец идет задумчиво, опираясь на трость. Это состояние его сосредоточенности и творческого углубления в себя дается в выражении склоненного лица и в пальцах, которые, так

и кажется, раздумчиво шевелятся на полусогнутой руке. Пьедестал под грузной фигурой сплошной, просто и изящно решенный архитектурно, он продолжается в обе стороны полудугами, поддержанными сквозными «окнами» рельефов с изображением басен, по два с каждой стороны. Ефимов — мастер решеток, мастер зверей. Рельефы басен — «Вороненок», «Лев в старости», «Волк и журавль» и «Квартет», которые он сделал особенно четкими, видны с какого угодно расстояния, и с обеих сторон. На одной из дуг, сверху, хотя на расстоянии, но все же осеняя Крылова, возвышается скульптурный дуб, плоский (рельеф без фона) и возле него тростинка — пятая басня памятника — «Дуб и трость».

Готовый эскиз Ефимов передал в Комитет по делам искусств, но памятник был отклонен: поскольку за Ефимовым установилась с давних пор репутация анималиста, памятники от него роковым образом ускользают[29]. Жаль. Его проекты дышат новизной, ненадуманной декоративностью.

Досадуя на отказ, Иван Семенович, несмотря на мои советы не делать этого, сломал постамент, выполненный так тщательно, изящно проложенный по карнизам медными линейками (ему понадобился воск для новой вещи). Фигура Крылова сохранилась у нас так же, как рельефы басен. Однако без постамента, без общей конструкции все это лишилось пышности, превратилось в отрубленные члены живого когда-то тела.

Но неужели Ефимов только анималист? В среде товарищей по скульптуре его почитают, как отважного бойца в той армии, где ценятся достижения искусства, несущие свет и жизнь. Рубрика «анималиста» тесна для Ефимова. Она приблизительна, а в терминах надо быть точным. Зверей Ефимов любит изображать потому, что в них больше всего простора для осуществления его художественных идей. Мир животных обладает бóльшим разнообразием форм, чем люди. Северный олень, лось, лань, козы. Бульдог, гончая, овчарка. Это в среде одной породы, а если взять их все, с удивительными промежуточными формами, как тапир, гиппопотам — родственники лошади, тюлень — млекопитающее... На одной из страниц альбома Ефимов записал: «После мощной, великолепной лопатки жирафы яснее осознаешь свою слабую лопатку».

На другой: «Рисую череп гориллы, увенчан огромным гребнем — служит для прикрепления жевательных мышц. Объясняет легкость и благородство черепа человека».

В каком материале безошибочно передать гладкую, «надутую», в полном смысле «обтекаемую» форму дельфина, как не в упругой кованой меди? Многообразием жизни вызывается многообразие форм творческих решений. Далек от истины будет тот, кто назовет это формализмом, стремлением втиснуть сюжет в заданную форму. В опере существуют партии тенора, баритона, партии сопрано, колоратурного сопрано. Композитор рассчитывает на все виды голосовых и оркестровых возможностей.

Если просмотреть каталог скульптурных работ Ефимова, там насчитывается столько же «тем человека», как и «тем зверя». В рисунках же неизмеримо больше людей, чем животных.

В темах с людьми Ефимов не так ровен, как в произведениях о животных. Но у него бывают изображения человека настолько незаурядные, с чертами, настолько глубоко подмеченными и крепко выраженными, что их невольно выделишь из массы обычных порт-

ретов в выгодную сторону. Портретные наброски карандашом, рисунки с натурщиц; двухфигурные композиции на больших листах бумаги — все это рисунки мастера, имеющего лицо, имеющего власть над рисунком. Даже если бы у него не было монументальных скульптурных воплощений людей героического времени Отечественной войны, выполненных им на станции метрополитена «Павелецкая» в 1942—1943 годах (летчик, гранатометчик, танкист, артиллерист, рабочие), а были бы только рисунки людей,— его и тогда нельзя было бы вместить в клеточку «анималиста». Фигуры полны динамики, внутреннего напряжения, даже если стоят неподвижно. Внутренняя энергия человека — вот отличительная черта образов, воплощенных Ефимовым. Глядя на них, думаешь: откуда взялась в них эта сила? И отвечаешь себе: — вот куда перелилась его собственная энергия, вот отчего он сам опустошается после большой работы. Он перелил всего себя до отказа, сам не сознавая этого, в свое произведение.

Говорит ли термин «анималист» о том, что художник должен был пройти специальную дисциплину? Нет, он говорит скорее о каком-то ограничении. «Пейзажист» — термин сравнительно высшего порядка, не принижающий, потому что пейзаж — это цельная область, тогда как анималисту подчинена лишь область изображения животных. Это, следовательно, исключает изображение человека, тогда как никому не придет в голову отвергнуть пейзаж потому, что там кто-то идет по дорожке.

Во Вхутемасе Ефимов двенадцать лет подряд преподавал на скульптурном факультете не анималистику, а искусство скульптуры.

Откуда же взялись рамки анималиста и кому они нужны?

Художественная критика, не интересовавшаяся по существу изображением животных, ограничивалась фразами: «Наши анималисты Ватагин и Ефимов...» В некоторых случаях какой-нибудь смельчак напишет: «Ефимов и Ватагин...» А тут еще один из искусствоведов ошибся в выборе слов, пустил в ход по отношению в Ивану Семеновичу слово «выдумщик», на котором легко отыграться всякому, кто вздумает, без достаточных знаний, писать об Ефимове. Термин этот, не совсем-то художественный, меньше всего в частности может быть применен к Ефимову, который никогда не «выдумывал». «Рыжего» у ковра, простого фокусника в наши времена не назовут «выдумщиками». О них пишут как-нибудь более затейливо — «талантливый импровизатор, артист, обладающий точностью, чистотой исполнения и остротой замысла...» Ефимов, «и звуков, и смятенья полн», как противоположен он «выдумщику», когда он творит!

Вернусь к прерванной теме новаторства. В Третьяковской галерее выставлена «Рыба» Ефимова (кованая медь и стекло). Это одна из многих его работ, сделанных из медного листа. Кованая медь в том виде, как ее понимает и как толкует Ефимов, это бесспорное новаторство. Тут опять он — создатель жанра, у которого мало последователей[30].

Были сасанидские щиты, курильницы, блюда, бляхи. На Кавказе куют из меди кувшины, кофейники. Иван Семенович сделал больших дельфинов (1,60×1,35, речной вокзал в Химках), сделал «Ловчего сокола» на руке сокольничего, «Ястреба летящего», под которым спираль широкого размаха, заменяющая ему пьедестал, дает

мысль о кругах парящего в воздухе хищника. Все эти сюжеты требовали материала легкого, но твердого. Ни из чего другого, действительно, не сделаешь такого ястреба.

Новаторством и удивительным на первый взгляд фактом в жизни Ефимова было то, что он как профессионал-актер «ходил с Петрушкой» по Москве и по Союзу, в течение двадцати пяти лет подряд с 1918 по 1944 год, в то время когда он уже был известным скульптором.

Иван Семенович занялся театром кукол потому, что был непосредственно увлечен этим видом народного зрелища. Театр «движущейся скульптуры», новая форма изваяния с фактическим движением (разве установлено кем-либо, когда-либо, что памятник должен быть неподвижным?). Увлекло его и альтруистическое желание нести театр в массы, в глухие углы, где не было в то время никаких зрелищ. Учесть следует и веяние времени: революционное желание дать упавшему виду народного театра кукол его настоящие возможности. У Ефимова оказались хорошие голосовые данные и легко загорающаяся гибкая натура артиста (он замечательно импровизирует, когда рядится).

Новаторством была сама мысль играть литературный материал «верховыми куклами» — петрушками.

Новаторством в международном масштабе были те системы кукол, которые изобретены и пущены нами в обиход театров. Новые системы движений сделали доступным для петрушки иной, высший, не только пародийный репертуар. Театр с куклами Ивана Семеновича, всегда четкими, острыми (никогда не карикатурными), начав с басен, дошел до шекспировского Макбета. До 1922 года это был единственный кукольный театр с литературным репертуаром[31].

Ефимов-актер дал Ефимову-скульптору еще большую свободу в распоряжении композицией, хорошую школу знания психологических законов движения, понимания их выразительности, значения. У кукол отсутствует мимика, действие подается движениями их тела, рук, ног. Театр требует осмысления скупо отобранных, зато наивыразительнейших поз. Ефимов-скульптор отвык в театре довольствоваться «какой-нибудь» приблизительно годной позой, он берет такую, которую ни с чем другим не спутаешь, ничему другому не припишешь, которую ничем не заменишь. В скульптуре такова его «Зоя Космодемьянская». Ефимов сделал ее после первого известия о ней в газетах. Когда он представил уже отлитую фигуру во Всекохудожник, была опубликована фотография Зои, найденная в сумке у немецкого офицера. Зоя стояла перед казнью. И что же? Это была та самая поза, которую дал ей Ефимов. В Третьяковской галерее заметили это, и кто-то, развернув газету, воскликнул: «Да ведь это скульптура Ефимова!» Так же смело, остро, со спокойной гордостью выставлено плечо. Об углубленной мысли, дающей забвение собственного тела, говорит постановка ступней, пальцами несколько во внутрь. Такая постановка у одного из «Граждан города Кале» Родена.

Со времени театра кукол Ефимов приобрел уверенность перед большими аудиториями и частенько теперь с удовольствием выступает перед художественной молодежью и товарищами на темы искусства. Зачастую ведь ему перед спектаклем приходилось делать вступление, чтобы занять зрителей на время расстановки ширмы, если не было занавеса, и никогда он не говорил затверженного.

Он постиг постепенно тайну импровизации и владения аудиторией. Из моего прикрытия — ширмы — я слышала то дружный смех, то тишину внимания, видела в щелку блестящие глаза и улыбки возбужденного внимания. Дружными, благодарными аплодисментами встречают и провожают его теперь товарищи-художники после его докладов, лекций.

* * *

«Живопись вся Нины Яковлевны, скульптура моя»,— всегда говорит Иван Семенович входящему в нашу квартиру. Я давно заметила, что живопись обегут глазами довольно быстро, а скульптура задерживает каждого надолго. Прозрачные краски фарфоров, лежащие яркими пятнами на блистающем пространстве, оставленном чистым на каждой из фигур; сверкание медных изваяний, четкость и ясность их форм понятны всякому и всякому милы. Бросается в глаза стоящий на письменном столе всадник в стеганом кафтане русского воина древних времен на сытой своей лошади. Пухлая стежка — это сюжет скульптурный, и любовно разобрал ее по строчкам и изгибам Иван Семенович. Он сидел на разработке этой скульптуры чуть не все лето. Всадник, однако, заключает теперь некоторый укор совести, потому что остался в пластилине[32]. Не успел доделать его Иван Семенович на керамическом заводе в Гжели, хотя ездил туда еженедельно на четыре, на пять дней в течение почти двух лет. Не успел настоять на обжиге его,— разбросался на мелкие вещи (вазу с головой сатира и другие), на устройство нашего спектакля на заводе, увлекся своей популярностью среди работниц, оттискивающих глину, загружающих печь, поющих, гутарящих, весело отзывающихся на его бьющую через край жизнерадостность.
В Гжели Иван Семенович довел тогда до конца «Лося» (рельеф) и два рельефа «Слово о полку Игореве»[33]. Но как же испортил их завод! Как небрежно выполнил! А Иван Семенович знай похваливал, когда бывал в Гжели, их работу, заваливал гомерическими комплиментами в гомерических количествах. Он был в веселой своей полосе, опьянен воздухом полей, запахом деревни, снегом, лыжами, весенними тополями, которые группируются там около деревенского мостика, новыми знакомствами, работниками завода и был от всего в восхищении. Приезжая в Москву, ему хотелось сказать по телефону кому-нибудь из товарищей: «Поезжай в Гжель. Это царство небесное, только еще лучше, потому, что плюс работа». Это было в 1943, 1944 и 1945 годах. А произнесите слово «Гжель» теперь, в 1947 — лицо его изобразит последнюю степень отчаяния, и руки тотчас примутся дрожать. Это оттого, что в «Лосе» отдельные части большого рельефа не сходятся, одни куски толще других, на многих не хватает отверстий для скреп. Чтобы выставить эту вещь, пришлось с нечеловеческими усилиями подпиливать присланную терракоту и даже приколачивать все вместе к доске. Большой творческой значимости скульптура, новая в смысле формы, гармоничная в своей узорчатости, за недостатком требовательности Ефимова по части хозяйственной снижена...
Полированная крышка комода не видна. Она установлена мелкими скульптурами Ефимова. Иные из них в фарфоре, иные еще ждут, когда заводы переведут их из пластилина в фарфор: «Калмычка», «Морской лев» и др.

К телефону прикреплена синяя подглазурная птичка.

Рисунки. Они не только в четырех ящиках большого прадедовского комода-жакоб с волнообразным фасадом, с медными кольцами и колонками, но заняли угол за письменным столом, где на полу пристроились «Жирафа» и «Страус». Рулоны эскизов для картонов Северного вокзала затиснулись между этими скульптурами.

Манера рисовать Ефимова такова: он не водит по бумаге, ища, когда найдет то, что задумал; он проводит без сомнений и страхов одну линию; то она твердая, то нежная, и она создает форму — крепкую и содержательную. Если бы он выставлял только рисунки, он составил бы себе имя как график. Но у него имя скульптора, и рисунки отправляются по большей части во второй ящик комода и лежат там. Чтобы их показать пришедшему, надо потрудиться: снять предметы, накопившиеся постепенно сверху: альбомы, записочки, тетради. Вот и рисунки. Некоторые из них были в свое время на персональной выставке Ефимова. Из современников, по крайней мере, по манере и легкости возникновения крепкой формы, рядом с ним кто? Он учился рисунку у Родена и Серова. Это относится к рисункам с натуры. То, что Ефимов делает без натуры, по мысли, его посетившей,— я не знаю никого, кто еще так величаво, так легко компонует. Тут я говорю о качестве рисунка, а не о содержании. Так же как в скульптуре Ефимова иногда важно то, насколько она скульптурна, насколько воздействует своеобразно, содержательно, возвеличивая дух. Но, конечно, в каждом произведении должна иметься и другая сторона, другой план, более житейский — это то, в чем вылилось искусство, к чему приложилось. И вот в этом плане двухфигурные композиционные рисунки Ефимова, к сожалению, сомнительны. Но нигде свобода композиции и красота штриха не дают так знать себя, как в этих рисунках. Тут линия льется, вьется, каждая точка ударяет и живет. Льется узорность просторно, гармонично, весело, легко, как на ложках, на деревянной и глиняной посуде старорусских кустарей. И в то же время всегда узнаешь, что это Ефимов. Вкус и культура чувствуются здесь особенно. Такие иллюстрации его, как к книжке «Мена», «Кот, козел да баран», «Заплетися плетень» (неизданная), открытки (неизданные), «Пекарская скульптура» — останутся выразителями сути русской графики.

Списки работ по разным видам искусства — это нечто вроде комплексных показаний термометра, гигрометра, измерителя ветра. Дается объективная возможность видеть «погоду» прошедших лет. Вглядываемся в списки и видим: скульптура Ефимова начинается с 1897 года, со школьных его лет. Тут потребность творчества только начинает пробиваться, давать знать о себе. Произведений мало, но ведь вещи подростка — это особенные вещи. Автор еще не знает и даже не подозревает своей специальности. «Стоит ли мне заниматься искусством?» — вот вечно юный вопрос, с которым, под аккомпанемент громко стучащего сердца, обращаются юноши к популярному в их времени художнику. Иван Семенович обратился к Виктору Михайловичу Васнецову, и получил правильный ответ: «Все зависит от того, сколько хватит любви к делу». Всякий «Водовоз», «Слепой над пропастью» (почти всегда первые опыты — «с содержанием») создаются школьником только по неудержимому стремлению оформить свою мечту, свое наблюдение,

свою идею. Они срощены с автором крепко, и при том факте, что карандаш доступнее пластилина, особенно в такой старозаветной семье, в какой рос Иван Семенович, ясно показывают, что скульптура тянула к себе раньше.

В последующие годы по данным списка она становится на ноги все крепче, несмотря на то, что Ефимов собирается посвятить себя живописи, посещает студию художника Мартынова, а затем Серова и Коровина.

В то время существовала, доживая свои последние дни, керамическая мастерская С. И. Мамонтова в Бутырках[34], сооруженная по примеру его бывшей мастерской, где работали крестьяне-кустари, в его имении Абрамцево. Иван Семенович толкнулся к Савве Ивановичу с просьбой поработать у него, на что Мамонтов дал согласие. Возможность самому довести свою работу до конца в материале была тем попутным ветром, который счастливо вдруг подул, предопределяя плавание, наполняя паруса, двинул судно и дал ему разбег. Годы 1905 и 1906 богаты майоликой, и если в 1906 году Иван Семенович твердо решил отдаться скульптуре, бросив живопись, которая шла успешно, поступить в Училище живописи, ваяния и зодчества на скульптурное отделение, то весьма вероятно, что на это решение повлияла работа в Абрамцевской мастерской. В этой мастерской когда-то делали свои керамические опыты Врубель и Серов. На наружной стене старого сарайчика еще недавно можно было видеть майоликовую доску Серова и врубелевского «Демона». Последними питомцами Мамонтова были И. С. Ефимов и Н. И. Сорохтин, этот забытый теперь ремесленник-керамист с сердцем художника.

Для Ефимова идут затем студенческие годы в Училище живописи, ваяния и зодчества с ежедневными классными этюдами натурщиков и натурщиц, которые Иван Семенович делает с полной отдачей. Для собственного творчества времени мало, лишь лето, но там, где находишься, трудно иметь формовщика и гипс. Своих русских крестьянок Иван Семенович отлил сам, в глуши Тамбовской губернии, набрав гипсу в липецких аптеках.

Не густы скультурой и годы 1909 и 1910. Они прошли во Франции, где Иван Семенович больше рисовал и смотрел, чем лепил.

Только с возвращением в Россию, с 1911 года, начинаются настоящие творческие годы Ефимова. Список скульптуры расцветает. К этим годам относятся также автолитографии Ефимова.

Рождение автолитографии связывается вообще с наличием места для работы, оборудования. В то время печатались наши «Листы для вырезания». Печатались в литографии Р. В. Бахмана. Роберт Васильевич, знаток литографии, суровый в деле старик, но добродушный и уютный в жизни, разрешил Ивану Семеновичу работать у него, и Ефимов успел сделать тут своих русских крестьянок, оттиснуть их в нескольких пробных экземплярах.

Годами военной службы были для Ефимова 1916 и 1917. Поэтому в списке искусства эти годы отсутствуют.

С 1918 года начинается профессорство Ефимова во Вхутемасе.

Кроме того, на это и ближайшие годы падает наибольшая нагрузка по театру и ряд больших графических работ.

«Пекарская скульптура», которая в списке занимает одну строчку — это исследовательский труд нескольких месяцев. У Ивана Се-

меновича спрашивали, бывало: «Где Вы увидели такие славные вещи?» Он ответит: «Эх, ты, ходишь каждый день по Мясницкой, и ничего не видишь. Большая пекарня на углу. Олени, лебеди из теста. Смотри: в круг все вписаны. Сковорода, на которой они пекутся, определяет форму. А сдобное тесто в свою меру вздуется, создает полные формы. Мастера талантливы. Я всегда с ними знакомлюсь. Интересные люди. Специалисты. Не вижу, почему не считать эти изделия скульптурой, раз тут скульптурный расчет и безошибочные результаты. Народное искусство. Попробуй сделай: не выйдет. И у меня не выйдет.

Я назвал «Пекарская скульптура». Только эта скульптура, употребляясь, потребляется каждый раз, исчезает... Молодцы, кто бережет традиции, берет из рук в руки». Так же было у Ефимова с пряниками. Выискивать, собирать, рисовать.

Обширную графическую работу этих лет составили иллюстрации к моей книге «Записки петрушечника», вышедшей в 1925 году. Книга эта была также через десять лет выпущена за рубежом. Американский издатель пленился, кроме содержания, графической новизной «Записок», оформленных Ефимовым. Оформление оказало влияние на ряд последующих книг этого издательства: в них стали пересыпать главы и некоторые части текста мелкими рисуночками, относящимися к тексту, очень лаконичными, почти символами предметов. Некоторые, наиболее острые рисунки Ефимова из этой книги до сего дня фигурируют в американских периодических журналах по кукольному театру.

С 1927 года скульптура забирает всю рабочую силу Ефимова, другие отрасли уже не оспаривают его времени. Только раздел графики — силуэты — сопутствует, даже расширяется и расцветает.

Тут надо сказать об одной черте Ивана Семеновича. Видеть сны, очень цельно скомпонованные, очень сложные,— это вторая натура Ивана Семеновича.

Сны его, даже когда он находится в своей пассивной полосе (тогда даже более), конкретны, динамичны, радужны. Иногда это замыслы скульптуры, иногда целые театральные постановки. Я не думаю ни удивить этой чертой, ни что-либо доказывать, и думаю, что многие обладают тем же, может быть, только не в такой степени. Одну из наших пьес в Театре кукол, веселую, со сложной коллизией, которую мы пятнадцать лет подряд играли с неизменным успехом — «Гномы», — Иван Семенович увидел во сне.

Однажды, проснувшись, он с удовлетворением в голосе сказал, что иллюстрировал во сне Лермонтова, и что это были силуэты. И прибавил: «Ошибся: надо было иллюстрировать Пушкина. К Лермонтову силуэты не подходят». Кистью он стал тотчас рисовать на пушкинские темы: «Пир во время чумы», «Пиковую даму», «Дон Жуана», «Русалку», «Утопленника» и другие. Действительно, силуэт — это воплощение динамики, героической пышности, требовательной сдержанности. Это классика XVIII — начала XIX века. Словом, это жанр, возможный для иллюстрирования Пушкина.

Иван Семенович сказал: «Теперь нам с тобой работы на всю жизнь хватит». Мы вместе сделали альбом автолитографий.

Когда началась подготовка к юбилею Пушкина (100 лет со дня смерти), комиссия пушкиноведов не раз просматривала наш альбом, состоявший из сорока пяти листов, но до выпуска в свет дело не дошло.

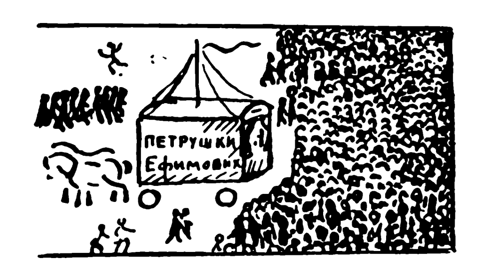
Силуэты эти в два цвета — черный и серый. Для данного жанра двухцветность законна, поскольку тени могут быть одновременно одни черными, другие серыми. Не законным для силуэта я считаю прорезание его тела насквозь белыми воротничками, пуговицами, клетками материи и пр.

Силуэт — это пятно, в котором имеется контур, даже лишь наружная часть контура, математическая линия. Она должна быть сугубо точной, но точность не значит здесь сухость и жесткость, которые в наше время стали отличительной чертой многих силуэтов. В свои классические времена силуэты были мягкие, живые, широко выраженные. Этот предмет, видимый контражур, но в котором рисунок должен обязательно отойти от натурализма, чтобы быть понятным.

У нас с Иваном Семеновичем было любимое детище — театр силуэтов, и мы усердно пропагандировали этот жанр. В 1918—1919 годах силуэтные спектакли ставились в Государственном детском театре, потом время от времени теневой театр возникал у нас в виде эстрады. Театр имел успех, но мы не сумели практически поставить его на ноги, поэтому отношение к силуэту у Ефимова, будучи живым и горячим, смешано с болезненным чувством. Неудача с силуэтами к произведениям Пушкина не помешала Ефимову сделать в том же году иллюстрации к басням Крылова. Он сделал двенадцать басен черным карандашом негро в несколько дней, в Кисловодске, сидя в парке. Первой была басня «Волк на псарне», за которой последовали «Петух и жемчужное зерно», «Лев и комар», «Лев и мышь» и др. Некоторые из них фигурировали на юбилейной выставке Крылова, устроенной в МОССХе в 1944 году.

Когда задумали юбилейное издание басен, иллюстрации заказали разным художникам, по большей части карикатуристам (хотя басня и карикатура в некоторых отношениях не сходные две вещи, даже противоположные). Иллюстрации же Ефимова не были помещены, хотя они весьма созвучны крыловским басням.

В годы Отечественной войны и последующие список скульптуры делается необыкновенно богатым названиями. Тут начинают преобладать декоративные вещи, иногда все еще вкрапливается скульптура для театра, то есть скульптура с фактическим движением, над которой Ефимов любит потрудиться...[35].



И. С. Ефимов

Литературное наследие

I. Автобиографические записи

Воспоминания детства и юности[36]

Я был рожден в утешение после погибшего брата Коли, который упал с детским стулом и умер, когда мама ушла единственный раз в гости. Стул домашних столяров — вероятно, не рассчитанное узкое основание.
Я был слабый ребенок. Ноги вихлялись, когда сапоги надевали. Чувствовал себя вроде как девочкой, окружен женщинами, стеснялся мужчин: — «Мариша, закрой меня, Григорий идет!»

Моя бабка — старая энергичная Пелагея Дмитриевна Лёвшина («выправившая» себе вторую гильдию купеческую сверх своего дворянства, чтобы разводить табак в Тамбовском имении) сидела всегда на сквозняках. В буклях, с грубоватым голосом, которому подражал ее попугай («Кто там?» — спрашивал попугай из-за ширмы голосом бабки и отвечал — «Это я-с, Пелагея Дмитриевна — староста»).
Я тоже обожаю ветер и сквозняки.

Мальчики не могут без драки. Вот я обошелся как-то без драк — единственный сын, и мальчиков вокруг меня не было, можно думать, что буду слюнявый — нет, ничего.

Лет шести был влюблен в ярко-рыжую (не слишком помню, красивую ли) Тату. Подхожу к коленям мамы: «Мама, я хочу жениться на Тате». — «Ты сам ей скажи».
Она лет 18-ти. — «Я хочу на тебе жениться!» — «А что это значит?» — «Я тебя буду защищать».

Мама к пасхе устраивала из масла барашка: на четвертой неделе сеяла на войлоке кресс-салат. На травку — высокую, густую, она клала из масла болвашку, а потом, продавив сквозь решето масло, которое завивалось кудрями, вязальной спицей прикладывала к основе. Получался очень милый кудрявый барашек. Глаза — гвоздика. На окороке вырезала всегда инкрустацию, и в розовые просветы сала втыкала гвоздику.

Мне мама рисовала кур, хорошо рисовала.

Мама любила заделывать воском щелочки в инкрустированных ручках кресел, оставшиеся от выпавшей пластинки меди, и наслаждалась этим с волнением. Это волнение — зародыш сути настоящего чувства скульптуры.

У сестры Вари была игрушка — медведь белого фарфора с палкой

стоял на задних лапах (изображал бурого), которого она невероятно любила, до того, что кажется сама никогда не играла в него и мне как великую милость показывала издали, не вынимая из коробки. Я питал к нему религиозное почтение. Он хранился в овальной лубяной коробочке из-под слив с двумя напечатанными лиловыми сливами на крышке. У медведя было приданое (тончайшие чепчики, рубашки, мантильи — только палка в лапах мешала надевать). Еще была деревянная собачка типа ваньки-встаньки с отколотым носом, замененным сургучным. Мы ее любили чрезвычайно нежно и глубоко и в память ее я сделал деревянных медвежат-неваляшек.

Первая панихида в жизни: тело бабы Нади привезли в Тюшевку из Москвы. Мы стояли на крыльце тюшевского дома, в ворота внесли гроб и служили панихиду; мне привезли из Москвы маленького барашка деревянного, обклеенного шкуркой и с бантом, и почему-то первый раз слышал запах кольд-крема. Все это слилось воедино.

В Норвегии было принято, чтобы стадо шло в похоронной процессии. Я в детстве видел такие наши похороны, мне и тогда не понравились эти похороны — не бытийственно. «Земля еси и в землю отыдеши» (и надо, видимо, смешаться с землей).

Папу моего мы похоронили на воле — около церкви и посадили большую липу, за которой он ухаживал в липовой аллее и вообще за садом (разрубил даже себе ногу острой мотыгой). Вообще-то умелый и старательный человек. Строгий. В молодости был танцор и весельчак. Всегда был православный. Раз один знаменитый проповедник (не знаю, не Филарет ли) сказал проповедь «О грехе смеха» — и Семен Григорьевич перестал улыбаться навсегда. Мама умела хорошо пошутить — папа, видимо, хочет улыбнуться, но мышцы лица не слушаются, только подергиваются беспомощно. Разучился улыбаться!
Меня даже злоба брала на проповедника, да и на слишком покорного верующего. Отец учил меня славянскому языку. Строгий, но мягкий был человек.
Раз, работая в саду, он слышал, как работающий в поле рядом с садом мужик бил и ругал свою лошадь. Он вызвал управляющего. Спросил, кто работал на такой-то десятине: «Не давать ему земли».

Высокая гора каменоломни белого камня около Тюшевки. Помню, как по этой очень крутой горе (по которой из-за крутизны мы в тяжелых экипажах четвериком не ездили, а на тройке, кажется, я проезжал — короче дорога до Липецка) стекает длинный красно-белый «дракон» крестного хода, идущего на восьмую и десятую пятницу после пасхи на святой колодец с прекрасною водою под горой. У этого «дракона» в голове проверчивают золотом два глаза — поворачивающиеся на древках хоругви,— очень похоже, что выискивают грешников.
Из каменной горы нашли только два длинных камня для колонн крыльца, и наш дом с двумя крыльцами по концам так и простоял с деревянными колоннами дубовыми, недостаточно толстыми для колонн. Весь дом большой, с зеленой огромной двухскатной

крышей, окна высоченные, как двери. Весь дом сложен из дуба, обтесанного шестигранно. Дубы ведь не обязательно ровные, прямые — не сосны — сколько же дубу пошло на этот дом? Сделан дом не плотницким делом, а столярным. Дом вышел, как драгоценная шкатулка (без конопатки). Приезжали смотреть. Да вообще приезжали — прадед был предводителем дворянства. Потом дом весь обложили кирпичом, побелили. Одна из бабок велела всю штукатурку обколотить, а крышу покрасить черным. Почему? — должно быть демидовская кровь зашалила — ее мать была внучка Демидова. Как уж мы (я четырехлетний) жили в этом доме: холодище был серьезный,— вобьют в стену гвоздь, вытащат — свечку задувает из дырки. Призвали из Москвы печников, сделали паркетные полы — все равно холодина. Так и бросили, переехали на хутор в Отрадное. Жили тут только летом, зимой в Москве.

Бросили дом, правда, вот по какой причине. К усадьбе с обоих концов примыкали порядки деревенских изб. Я тяжело болел в дифтерите. Мужики с песнями проходили мимо дома. Папа, деликатный шестидесятник, вероятно, слишком тихим голосом обратился к мужикам; «Братцы, у меня сын умирает — потише, пройдите дом, тогда пойте».

В ответ они грянули сильнее. Отец больше не мог жить в этом доме — переехали на хутор. Я думаю, папа напрасно прогневался. Может быть, в ореве своей песни они просто не расслышали его слов, может быть, даже поняли обратно, как поощрение.

Дубового леса много прадед извел на дом, но тогда лесов в Тамбовской губернии было верно много. Когда я ездил с моим закадычным другом, крестьянином Михайлой Дарёнским, он часто мне бывало говорил: «Вот тут лес был и вот тут».

Во время этого, казалось, предсмертного дифтерита я приподнялся, перекрестился шестилетний (если не четырех) и сказал: «Вот что надо». И стал поправляться. Когда я выбежал навстречу отцу Митрофану, пришедшему меня отпевать, он отшатнулся. Приехавший доктор спросил только: «Когда?» (то есть когда я умер?).

Балкон в сад и к речке Тюшевского дома был хорошим образцом стиля ампир.

Глупый, я не нарисовал с натуры, а ведь искал, что рисовать (все больше лошадей). А рядом с собой хорошую архитектуру нарисовать не догадался.

Помню, когда мама под средней аркой варила варенье и понадобится ложка — бросали сверху сквозь щель.

Самое раннее воспоминание, связанное с искусством, и даже именно со скульптурой: осень в деревенском доме. Давыд пришел с замазкой вставлять двойные рамы: «Ваня, хочешь я тебе медведя слеплю?» — чем поверг меня в трепет ожидания присутствовать при творчестве. Но Давыд неосторожно, безответственно сказал на ветер, и ничего он мне не слепил, да вряд ли и мог.

А хорошее было лицо у Давыда, черное, страшное, со втянутыми веками, разбойничье. Особенно потрясло меня то обещание потому, что у меня в это время была любимая игрушка: два медведя несут на носилках кирпичи (папье-маше). Но конечно совершенно ошеломляющей была возможность присутствовать при рождении объемной вещи. Года четыре, должно быть, мне было.

И около того же времени ярко помню прикосновение к другому искусству — архитектуре.
Тетка Поликсена Степановна сгибала и прочно составляла из карт домики, в которых особенно волнующи были открывающиеся окна и обои — рубашка карт, обращенная внуть, и освещение из этих окон на обоях.

Я был совершенно одинок среди старух и стариков. Товарища ни одного не было, за исключением Коли-поповича, летом приехавшего на несколько дней, обществом которого я упивался. И всего один раз играл до помутнения сознания от блаженства в следопытов уже с генеральским сыном И. А. Остелецким. Потом он служил в таможне, скучнейший человек с бородавкой на виске, добротихий, но тогда он мне показался верхом блеска гения, потому что покрыл простыней стулья и искал следы по паркету. Но мама, не зная, какое блаженство она прерывает, единственное за всю тогдашнюю серую мою жизнь, настойчиво позвала уезжать. А потом нам сказали, с их слов, что я ему не товарищ по возрасту. Взрослые-то оставались в давнишней приязни. Так называемая «тетя Лиза», мать Остелецкого (нисколько не тетя), гащивала у нас в Отрадном, и даже для нее была посажена «Лизина роща» — группа берез
В гимназии я тоже держался одиноковато по причине воспитания. Вот почему я так оценил товарищество двухсот людей в батарее в 1916 году.
Серая детская жизнь — ну как же: в детстве ходил под вуалем, с синим зонтом от ветра (самое трудное было направить зонт против ветра, когда ветра совсем не было). Прикосновение к снегу — смертельная опасность. Я не знал ощущения валенка на голой ноге. На салазках никогда не катался.
На лыжах (русских) в первых раз с Иваном Фроловичем (мужем сестры) в Дорогобуже взрослым гимназистом в первый раз познал снег. Я набивал подушками свой серый гимназический костюмчик, делал себе чучело «товарища» и ездили мы с ним по морю (которого тогда, конечно, не видывал). Корабль был неплохой: купили мне на кой-то подержанную парту без чернильницы, так вот в это отсутствие чернильницы вставлялась мачта с парусом, а хлопающая крышка — хороший люк трюма (боюсь, что тогда я этого не знал и не сообразил).
Может быть, это одиночество, полное отсутствие «глупой» радости в детстве, сыграло какую-то роль в моих полосах тоски. Может быть, углубило. В детстве, до старших классов гимназии, я положительно был бездарен и глуп, пожалуй, за исключением нескольких хороших рисунков.

В детстве я думал, что надо говорить «экзигзаг»: по-моему, это и вернее — лучше передает фигуру слоговой трехчленностью.

Дальше помню свое раннее творчество. Едем с мамой на извозчике (причем тогда ездили по любой стороне улицы, и помню, как однажды нас с ней извозчик вывалил из саней).
Мимо шла партия арестантов, один обернулся к нам.
Дома я сделал рисунок этой сложной композиции, с перекошенной чертой рта обернувшегося, и крупной, печатными буквами, подписью: «арэстанты нэсут воду» (лет восемь).

Особенно радовала меня моя тонкая наблюдательность, которая выражалась в том, что все мои лошади опоражнивали свой желудок. Графически эти ярко-черные шарики, соглашаюсь и теперь, были не лишние.

Сестру учили живописи (отвратительно учили), копировала бесконечно пейзаж. Я ее красками составил картину: избушка зимой, только черной и белой краской, ничего себе. Не знаю, сам ли я себя ограничил такой строгой палитрой, или других не дали красок. Как будто сам.

Потом в гимназические времена учился живописи у Мартынова, хорошего педагога. Дальше, во время университета — у Серова и Коровина в мастерской Званцевой. Там же училась Н. Я. Симонович. Увидя, что нельзя сразу заниматься двумя делами,— бросил университет

Мне очень пригодился совет Мартынова иметь всегда альбом, и как можно больше делать набросков, что я и исполнял с неистовством всегда и везде, главное на конках, так что даже приобретал известность у кондукторов Пречистенской одноконной линии. Первая серьезная скульптура — «Водовоз» из воска. Затем «Слепой над пропастью», тычащий в обрыв палкой, и скульптурная иллюстрация к «Утопленнику» Пушкина. Сидит мужик на ларе и тревожно вдруг перевинтился назад к окну, которое конечно в скульптуре не изображено.

Была у знакомых сестра Катя, пожилая девица, вечно срывавшая с себя одежду, а когда ела, то сгорбачивалась за столом, все время оборачивалась через плечо и выразительно говорила «черт, черт, черт...» Я изобразил «Сумасшедшую Катю», по движению хорошо.

В студенческие времена долго, в течение всего лета, работал «Буланку» — просторную, утробистую кобылу со стройной сухой ногой и с большим крутым копытом. Помню, и под животом у нее сидел. Отдал отформовать мастеру Робекки, который мне рассказывал, что Паоло Трубецкой, увидев мою работу, сказал: «Никогда не видел вещи, сработанной лучше этой». Делал скульптурные иллюстрации басен Крылова: лев отгоняет своей тяжелой лапой комара.

В Миргороде, двадцати двух лет делал первую майолику в художественной школе И. С. Масленникова (прототип московского Строгановского училища). Принесли мне доску квадратную, я сделал анфас голову льва кобальтом подглазурным. У Масленникова в Москве висела.

Помню, когда юношей ходил по ученической выставке Школы живописи, с волнением смотрел эскизы пластилиновые (конные) учеников — и в голову не приходило, что могу быть скульптором. Позже, когда держал экзамен в Школу зачем-то на живопись,— провалился, а на скульптуру мог бы и выдержать. Тогда почти никто на скульптора не учился.

Когда меня маленького везли по Москве в карете, кормилица, чтобы я не плакал, занимала меня, постукивая в стекло: «Вот дом,

вот дом, вот дом». Так же приблизительно я воспринимал архитектуру Италии, когда был в ней в начале века. Только на лестнице Св. Петра в Риме меня пошатнуло от ее величия.

О Нине Яковлевне Симонович-Ефимовой[37]

1

Я буду говорить на тему «Жена-героиня». Она несет на себе бремя семьи и мужа-скульптора, который в быт ничего не вносит, кроме кавардака, мужа, который, к сожалению, или очень много шумит и громыхает, или лежит, как тряпка. У Нины Яковлевны, к сожалению, два мужа, один — вот этот, а другой — слякоть, и трудно их обоих выносить.

Нина Яковлевна очень помогла формированию моего вкуса. В первый период деятельности я был живописцем, и случилось написать мне такую картину: стоит романтический гнедой конь, на нем сидит нагой юноша, на земле стоит нагая девушка и тянется к нему. И надпись по латыни: «Ars longo vita brevis» (искусство вечно, жизнь коротка). Это отзвук моего классического образования. Теперь, благодаря ей, я таких картин не пишу.

Меня поразила высота культуры семьи, в которую я попал. У ее двоюродного брата, моего учителя В. А. Серова, был безошибочно строгий взгляд, и у нее такой же.

Иногда, когда я смотрю на чужие безвкусные произведения, я про себя думаю: «У него нет Ниночки». Особенно в молодости, иногда и не в молодости, смотришь чужими глазами. Как я терялся! Передо мной тамбовский пейзаж, а я не знаю что делать. У меня не было образцов, по которым я мог бы писать. Мне нужен был обомшелый пень, я ездил за семь верст на беговых дрожках за таким пнем.

То же самое я могу сказать относительно великолепных тамбовских баб, которых я постоянно видел то на рыхлении подсолнухов, но на молотьбе по сорок—шестьдесят человек. Я считал — ну бабы и бабы, и писать их не к чему. Она их мне открыла, и больше чем открыла.

Мы бывали на ярмарках (там совершенно потрясающие ярмарки), на них девки приезжали с меня ростом, мощные. Там такая мода была: они надевали по четыре рубашки, по семь юбок, и идут четверо в ряд. Это еще страшнее, когда идут, невольно думаешь: пронеси господи, не раздавили бы. Раньше я их видел, и не изобразил, пока Нина Яковлевна не приехала. На одной из ярмарок она сказала: «Нет таких красок ни в акварели, ни в масляной живописи, такие зеленые юбки, красные кофты, груди, завешанные янтарем, сзади парчовое солнце».

Они невероятные режиссеры. Мы были в Париже с Ниной Яковлевной. Серов поручил нам написать по его эскизу занавес к «Шехерезаде». Мы все время были среди балета и французских художников, парижских дам. После этого балета мы сразу попали в Тамбовскую губернию на Духов и Троицын день. Тамбовские девки в Духов день были в красном, а на другой день все в белом. Когда я на этих баб взглянул, то подумал, что парижские женщины были бы в слякоть раздавлены этими тамбовскими бабами. Тут мы видим XI век, может быть, в них какие-то

греческие традиции? А красок таких действительно не хватит. Нина Яковлевна мне и говорит: «Ты сделай в фарфоре». Я сделал, это был первый мой фарфор, и началась моя «фарфоровая» деятельность.

Театр кукольный оттого был успешен, что мы работали в четыре сильных руки, и эта бригада не разваливалась. И я глубоко верю, что ваше внимание к выставке Нины Яковлевны, внимание товарищей по искусству, чего ей так долго не хватало, сделает то, что бригада двуединого коллектива Ефимовых будет работать бодрее, несмотря на свои сто тридцать шесть лет.

2

Этой ночью у меня написалось о Нине Яковлевне. Глядел на потемневшие горы, хранящие в глубоком сумраке великолепие своих золото-коричневых одежд, а за спиной у ног шумело Море.

Со всей силой величия своей души Нина Яковлевна отобразила мощь и благородную красоту тамбовского народа, унаследованную от эпических времен половцев. Манера носить тяжелые складки своих простых одежд говорит об их родстве с Византией. Именно ее, с правдой и искренностью, ее, художницу, видевшую истинную красоту без малейшего налета красивости, ждала эта красота. Ее живопись так же строга, как мозаика, и отражает самую душу этого величественного племени. Про крестьянок Симонович-Ефимовой можно сказать, как ни про какое другое изображение русской крестьянки: «Коня на скаку остановит, в горящую избу войдет».

Это почувствовали все художники, бывшие на ее выставке, и прекрасно выразил Сергей Герасимов, сказавший, что «можно говорить о стиле Симонович-Ефимовой». Редко про кого так можно сказать.

Не насилуя и ничего не навязывая, она охраняла мою жизнь и творчество и верно про нее слово скульптора Рахманова — «Поводырь».

И может быть, поддерживающий работу успех, заслуженный, недодан ей жизнью, она сама отвела его русло от себя на меня. Недаром она писала моей матери: «Я готова всем ему пожертвовать — даже искусством, если бы это потребовалось».

Я твердо знаю, что без нее моя жизнь пошла бы по совсем другой дуге, и жаль, что для познания истины нельзя узнать, на сколько градусов она была бы ниже.

На моих похоронах, которые мне ясно представились без всякой горечи с любовью ко мне товарищей, надо, чтобы было сказано о той, благодаря которой я приобрел мою изобретательность, мой вкус, отточил поддержанный ее безошибочным словом, таким же, как у моего учителя, Валентина Александровича Серова.

О себе. Из записных книжек и писем

1901

А забавно, как совершенно в корне меняешься под влиянием того или другого настроения. Когда в хорошей полосе, то артистическая, например, способность приобретает необыкновенную силу: при взгляде на какой-нибудь образ он точно отливается в сознании в

четкие формы и не чувствуешь затруднения, передавая его. Когда же наступает отлив сил, делаешься неспособен до смешного, каждый штрих стоит большого труда, почти страдания, почти всерьез не можешь его провести, а если кое-как и соберешься с силами провести, выглядит поистине омерзительно.

Вся ведь эта работа главным образом на чувстве основана, ничего не передашь, когда перестанешь чувствовать.

Страшно чувствовать, что живешь половиной сознания. Видишь все сквозь туман. При мозговой работе чувствуешь, что там где-то все скользит поверхностно, точно не можешь работать всей массой мозга. Проблески полного сознания редки. Должно быть устал, нужно пожить здоровой растительной жизнью.

1909

Париж как будто сам создался со вкусом, здесь все добротно сделано, с аппетитом. Мне нравится это грубое удовольствие жить.

Видел карусель чаек, которые ловят хлеб на лету.

Тут, в Лондоне, мне очень нравится. Скульптура в музее великолепна. Я никогда не видал многих даже в снимках. Были в Вестминстерском аббатстве — необыкновенно великолепный хор певчих и аккомпанирует орган, даже два соединенных между собой так, что второй служит эхом.

(Из письма к матери. Лондон. 1909).

Сегодня сочельник. Трудно этим проникнуться. Сегодня утром с вечера лежал тонюсенький снег. Елка у нас кончилась, приготовления долго тянулись, и я жалею, что позволил, потому что перебился поток настроения. Хотя довольно интересно было видеть темную, тихую и таинственную нашу Шапель[38], залитую светом и народом (около 300 человек), среди которых, например, жена и сын Максима Горького.

(Из письма к матери. Париж. 7.1.1911).

1920

Я что называется слишком горяч.

Я просто слишком артист, шут, драматический мим.

1927

Приятно участвовать в возрождении русской скульптуры.

1929

Я ведь каждому студенту должен в душу влезть и из души вылезти.

Наш брат — барокко (Меньшикова башня).

1930

Надо сказать коротко: экспедиция — это счастье[39]. Дух приобретает силу и спокойствие и рисовать стало легко, как, пожалуй, никогда не было. Разогнулся. Мы проплыли по Чепце трудную

часть, с мелями, волоками. Но эти трудности — это одно удовольствие. Неужели примитивный человек знал только такие веселые и бодрые трудности?

Своими рисунками (для экспедиции) я почти доволен. Почти — потому что недостаточно решительно, просто недостаточно черно.

Цветные карандаши создают какую-то ажурность, которую я не всегда в себе люблю и которая не особенно для меня характерна, если не принимать во внимание, что моя нисходящая женская линия умела и любила вышивать, и сам я в детстве, воспитанный больше женщинами, чем мужчинами, вышивал и плел на рогульке премиленькие шнурочки квадратного сечения.

1933
Я хочу умереть в море.

Я горяч, но хладнокровен (когда работаю).

Аполлон: «Ефимов! Ефимов! Что ты сделал 25 февраля?» Я: «Ни черта». Нина Яковлевна: «А он что?» Аполлон: «Ну черт с тобой!» Нина Яковлевна: «Он тебя не потребовал?» Я: «Да нет, требовал. Хотел, чтобы я эскиз для Большого театра делал».

Ты думаешь, я что делаю? Лежу? Леплю голову куклы. Очень удобно, получается верхний свет. И я спокоен, что лежу. Это я себя обманываю.

Естественно, что людей больше тянет писать про мою веселость, чем про мою серьезность. Я помню, когда-то Ромм одобрял «продухи» в моих скульптурах[40].

«Буденный» меня пробудил, я развеселился на работу[41].

1934
Не выяснено — кто я? Грек или римлянин? Пожалуй, что римлянин. Или то и другое?

Дон Жуан — дон Иван. Отныне буду вести себя как он.

Вот уж я не думал, что я и орнаменталист!

Мария Вениаминовна [Юдина] не чувствует цирка. — «Как же вы терпите шута Ефимова?» — «Вы оба очень многогранны».

Мы с Рубенсом — оба нахалы, оба талантливы, оба поверхностны.

Я поверхностный? «Да. Зоологическая поверхность. Может быть, от того Вы и зверей хорошо делаете».

Я люблю, чтобы пища сохраняла свою скульптурную форму: бобы, горох, — осязать языком. Аморфное пюре — не люблю.

«Просто сделанная» — это какая-то мораль экономии сил, вроде как экономия материала.

Я люблю лаконизм и терпеть не могу скуки.

Нина Яковлевна пошла на кухню — на столе гусь гипсовый больше натуры. На подставке и на тарелке, как корм ему — картошка, хлеб... Бык (золотой телец) пристроился в отдельном стойле — в уборной.

Сегодня я еле вырвался из объятий своего таланта, который насильно заставляет работать очень интересные вещи.

Лев на Остоженке, на доме, тощий, горячий со взбитой гривой и поднятым хвостом. Похож на Бальмонта.

Мы шли ночью из клуба, и Сухаревская башня была совершенная женщина, закутанная в плащ на большом пьедестале. На другой день башню начали разрушать.

Или стою мучительно перед работой, переминаюсь (хотя что-то само там делается), или лежу в тоске, досадуя, что никуда не еду, и неизвестно, когда вырвусь. Поехал в Останкино. Там на меня нагрянула сильнейшая гроза с звенящими ударами и ливнем. «До костей я весь промок», как говорил Иван-дурак. Дома выпил водки и вдруг нарыв души прорвался, гной куда-то утек и душа посветлела. Пойду завтра делать лошадь в Художественном театре. Там уже подготовили скульптуру (горельеф) по моему рисунку на доске для постановки «Пикквикского клуба». Пара. С движением. Едут на пикник[42]. Это мое исцеление от грозы даже слишком буквально иллюстрирует памятное мне с молодости стихотворение А. К. Толстого[43].

«Легкомысленный человек». Это ничего, что легкомысленный. Мы — Моцарты — всегда легко мыслим.

Делать только привычное — путь бездарности.

Не люблю принципов. Принцип это с латинского — подберу в переводе «предвзятость». А я люблю создавать себе принцип по требованию жизни. Иначе принцип — это огурец, посоленный впрок, или галоши в сухую погоду.

1935
Я украситель жизни. Нашей бодрой эпохе нужен такой скульптор.

Во-первых, чрезвычайно повышается острота восприятия тем, что из тюрьмы городских стен через шесть минут попадаешь в эдем. Потом, возможно, что у меня есть и психоз, навязчивая идея через всю жизнь: я считаю каждый день, прожитый не в Природе, пропавшим и по счастью Ботанический сад — пластырь на эту старую рану[44].

1936
Байрон, если с первого же раза сюжет не давался, по его же словам, «отходил от него, как тигр ворча уходит в тростниковую чащу, если не удалось схватить добычу с первого скачка». И никогда больше

к нему не возвращался. Пожалуй, и я так. Хотя к «Леопарду» возвращусь.

Думаю, что более красивых, именно красивых вещей в скульптуре никто не делает кроме меня.

Я горячо счастлив: починил венский стул. Когда что починю — счастлив. Когда-то я узнал о потере четырнадцати тысяч, но кормилица Агафья Яковлевна принесла починить треснутое корыто, и я забыл о четырнадцати тысячах.

Я люблю делать веселые и «ненужные» работы.
В Крыму в Баты-Лимане подходит рыбак: «Ты живописец? Напиши буквы на лодке «Ореанда». Я стал писать не только буквы, но и двух дельфинов, которые весело потом ныряли, когда лодка зарывалась в прозрачности волн.
В этих ненужных вещах рождается особая игра ума, которую иногда удается сохранить и в серьезных.
Если другие меня и укоряют в «легкомыслии», которое видится им сквозь призму их «тяжеломыслия», то я себя за это не укоряю.

Маска надутой учености не всегда скрывает под собой настоящую науку. Я дерзаю думать, что не только искусство, но даже большая наука может быть в каком-то плане веселой, то есть создаваться с трепетом восторга. Такова, я думаю, периодическая система, например.
Такого же весело-никчемного характера была огромная серо-бело-черная «Лань», скакавшая на розовом фоне с серо-голубыми кактусами пустыни на одном из балаганов старого Сокольнического гулянья. Я ее написал, когда весной 1918 года стал заведующим Сокольническими гуляниями по приглашению И. В. Русакова, моего давнего приятеля, который был тогда председателем Сокольнического Совета[45].

Говорят, у меня есть вкус. Это не моя заслуга — я отточил его в галереях России и Европы.

У меня, когда вещи собирались вместе, они очень бодрые. В этом смысле они очень современны — значит бодрая эпоха. Прозрачные фонтаны встали между розовыми колоннами — точно туда делались.

1937
Очень много времени извел на устройство выставки московских скульпторов. Переизбыточествую на выставке.

Показывал Нине Яковлевне свой портрет Хлудова. Я: «Ну, ученик Серова». Нина Яковлевна: «Ну, пожалуй, более едко». Я: «Вернее — Серов не позволял себе быть таким развязным, как я».

Что жизнь трагична в своем существе, утверждать нельзя. Даже тот же я, крупный «специалист по тоске», это отрицаю, своим сейчасошним, слава Аполлону, существованием; все зависит от того, какая инерция, светлая или темная работает в человеке сейчас.

Уж на что Микеланджело — и то «Леду и Лебедя» сделал (это я убеждаю Нину Яковлевну, что мои рисунки морально высоки). Нина Яковлевна: «Да, у него — другое дело, а у тебя не то помещик какой, не то «доезжачий». Не спорю, я знаю, что своих желаний не сдерживаю — есть и высокое, и пошлое, я ведь никогда не профильтровываю, делаю все, что мне захочется нарисовать. Только вы еще половину не понимаете. Я вот покажу вам рисуночек, вы скажете: «Доезжачий», а я скажу «Микены».

Говорят, и звери около меня воспитываются, добреют. Мне даже противно, что я такой кроткий. Знакомая: «Ну, насчет кротости-то положим!», а я: «У меня дед такой же был кроткий, а глаза синие и треугольник на переносице».

Оказывается, у меня большой уже стаж по рыбам: медная рыба в Третьяковской галерее на зеленом изумруде, сквозная рыба для кованого железа.

Вместо меня теперь Златовратский ходит преподавать — гасильник истины.

«Вам по Вашему росту надо большую мастерскую». Я: «Да, главное — по моим размашистым движеньям».

В нашей невероятной тесноте привык пролезать везде боком, хотя мне это совершенно несвойственно. Не так я двигался в тамбовских степях и тамбовском коридоре.

Когда я в подъеме, я все делаю радостно, даже бухгалтерские дела.

Фаворскому я сказал, что чувствую себя близким вазовым греческим живописцам. Он согласен, но больше всего во мне ценит синтез, русский синтез, что одно в другое ныряет, прорывает — рельеф и живопись.

Я молюсь на бодрость Кола Брюньона при перенесении неудач, а я сам такой же [Адриан говорит].

Косил в Сокольниках. Трава плоховата — все равно что лысую голову стричь.

1938
Я всегда говорю: до чего же люди плохо понимают друг друга, когда даже я сам себя другого периода, мрачного, вспоминаю без особого понимания, сочувствия, и уж во всяком случае без всякой симпатии. Правда, к другим тоскующим людям я отнюдь не испытываю несимпатии.

Я говорю Наташе: «Ты только в одном ошибаешься, что преподавание — не искусство. Именно высшее искусство общения с людьми».

1939
Искусство требует жертв. Как Перуну мажут губы кровью, а он все ничего.

Я впрочем не обижаюсь, когда меня называют лучшим «декоративным» скульптором современности. «Decore» — по-французски — украшать. А что же другое могут делать художники — обезображивать жизнь, что ли?

Мало того, что мне дома на скульптуры вешают шапки. Нина говорит, туфли удобно сушить на ножке «Акробатки с шаром». Теперь уже прописанные пеленки внучки на «Дельфина» повесила; я рад, что мне не на голову. А в сущности я рад, что скульптуры мои служат жизни. Раньше «Львица» и «Зверь» Третьяковские были изголовием и подножием нашего ложа. Павел Александрович говорил, что когда спал у нас, чувствовал себя Дионисом на львах.

Я готов писать Льву Николаевичу, что от его «Войны и мира» становится легче жить. Жалко, что когда я учился с его сыновьями, я не был у него[46]. Вероятно, это можно было бы, если бы я был теперешний. Тогда я себя не знал и не открывал, и был удивительно скушный и бездарный, внешне связанный и не общительный чрезвычайно. Лепил неплохо — «Водовоза». Даже воспитатель спрашивал: «Ефимов, отчего вы всегда один?» Теперь наоборот — слишком общительный.

По поводу нестеровских вялых портретов (я не люблю вялых людей), и убеждения Нестерова о наказании всех грешников. Я изложил свою теорию, что если есть «тот свет», то там будут только наслаждаться природой, искусством, верховой ездой, и надо на это «тренировать» здесь для того света. Например, в лодке на реке. А если кто привык в картишки перекинуться, покурить, в киношку сходить — там этого нет. Ему и скушно — вот и все наказание. Архитектор Афанасьев с восторгом схватил меня за руку: «Первый раз вижу человека с того света». Устроить в нашей мастерской елку для Афанасьева, или в музее у Голубкиной. Голубкина про меня сказала: «Ефишка! Ишь какой, как младенец». Я, к сожалению, кажется, создан для вернисажа. Перед понимающими людьми люблю поблистать.

Вчера зашел в техникум, где меня очень ждали и студенты и руководство; там преподает мой ученик Евангулов резьбу по кости, и говорил, что все они «мной дышут». Действительно, все звери и мои звери, но по-своему немножко слишком стилизованные, без хорошего знания. И из кости, и из дерева, сантиметров по семь. Поругал. Устал до головной боли. Не жалею отнюдь, что не преподаю больше, но иногда люблю покричать с молодежью.

1940

Моего «Ягненка» одно время убрали из музея: «Необычное». Мы за то деньги и получаем, чтобы делать необычное.

Я прожил долгую жизнь. Мне посчастливилось пережить великий переворот в мировой истории. Все исторические события отражаются на искусстве. Я помню, в молодости мне смутно казалось, что разбивание цельного явления искусства на стили — это домыслы теоретиков. Это не так. Стили различаются с чрезвычайной ясностью и, что удивительно, сменяются быстро, если мерить время

историческим масштабом, например, веком человека в пятьдесят лет.

В Третьяковской галерее из тринадцати приобретенных у меня скульптур выставлены только две, и притом прескверно: «Рыба» на изумрудном стекле, которая рассчитана на просвет, приперта к стене, а объемный, хороший по фактуре дерева «Бизон» поставлен без всякого смысла силуэтом против окна. Это Третьяковская, а в музее керамики и того хуже: из многих моих фаянсов и фарфоров выставлена на шкафу только одна «Кошка на шаре».

Фаворский про мою тоску говорит: это влияние звезд на Ефимова.

1941
Неожиданная вещь — Жизнь. Это Война. Когда об ней вперед думаешь, кажется, что во время войны смерть всему, а между тем может быть никогда я так энергично не работал, как во время войны: Окна ТАСС, «Первая помощь», «Огненный человек», «Дружинницы», «Человек Горгона», четыре барельефа из мрамора для метро (правда, мрамор я не сам рубил, но все-таки родитель), проекты образцов люстр для детских садов с коваными птичками и бесчисленные рисунки. Ляля даже в восторге кулаком застучала: «Вот! Какой ты неистощимый, как горошек бывает, такой сорт — «Неистощимый»!»

Все ценности жизни теперь гораздо ценнее и острее пронзают. Ну, например, обливался из колодца, повесил ведро, а капли воды падают на траву — удивительно. Или роса на роскошном кусте душистого горошка и грозди хмеля, перекинутые через беседку.

На барельефе «Дружинница выносит раненого» ветки куста образовали лавровый венок помимо моей воли — Ниночка увидала.

1942
У меня сейчас морда, как у моего меделянского кобеля «Гарольда» — вся в складках толстой кожи.

Меня просят сделать беседу в госпитале о своей скульптуре. Это могу. Требую эпидиаскоп, или в крайнем случае классную доску — буду рисовать как когда-то в Артеке пионерам.

Нес эскиз «Зои» в шестьдесят сантиметров. Открытый, конечно. Сел в сквере Большого театра, положил ногу на ногу, поставил скульптуру на коленку — примерил к театру. Ничего себе, большая, кажется величественная.

Мне свойственна игра. Не Фидий или Пракситель, а вазовый живописец, сидящий на солнышке и легко вкомпоновывающий любую композицию в любой геометрический отрезок.

Пошел в лес на лыжах. После метели на полянах очень красивые снеговые наносы — следы ветра, языки тонкие с острым краем, изогнутые. Мне как раз такие нужны, потому что я делаю скульптуру: три бойца в белых развевающихся халатах идут в атаку. На

снегу играли радугой искры. Надо остановиться на месте и слегка покачиваться — искры будут переливаться разными цветами.

У меня часто откуда-то берется паршивая сладковатость, наверное, от моих бабок, вышивавших крестиком и гладью. Вот и у меня гладью выходит. Иногда этот каллиграфический росчерк и хорош в каких-нибудь эллинских темах, а в русском фольклоре иллюстративный шикарный пошиб — паршив.

Теперь я чувствую себя гораздо более молодым и сильным, чем в молодости.

Хожу то в синем костюме и в Адриановой морской фуражке, то в плаще и берете. Андрей Гончаров: «Вот Иван Семенович,— вчера был русский моряк, сегодня — француз!»

Я ничего не «вынашиваю» — у меня вещи являются сразу и вдруг.

Меня вдохновляет медная ручка-барельеф (лев ампирный) на нашей двери, я его усердно чищу каждый день, и он сияет.

1943

Около памятника Гоголю увидел свою мемориальную доску[47] на стене Реввоенсовета. Ее много раз перештукатуривали, и она вся заросла пылью. Я взял пятиалтынный и стал ее по форме выскабливать. Как я и ожидал, подошел милиционер и добродушно спрашивает: «Очищаете?» Потом военный в белом полушубке. Выяснилось, что я делал. Говорит: «Это, вероятно, из Ваших первых работ? Начало деятельности?» — «Ну, нет, говорю, я лет сорок работаю». А один боец, чуваш, мило спрашивает: «Вы — самоучки?» — «Нет, я сам — профессор».

Люблю зря из ковша воду в сад выплескивать — уж очень хорошо летят, округляясь, крупные брызги.

Меня моя талия теперь радует — прямо грузин какой-то.

Сижу в ветре на балконе. Вьюнки могучие завились на перила. Сделал под музыку Бетховена штырь в перила, куда им еще виться. Вместе с Ниной Яковлевной под ее диктовку сделал отличное лицо краснофлотца с прищуренным внимательным глазом[48]. В полторы натуры горельеф, в величину памятника. Бежит в развевающемся халате, в каске сквозь метель (с несколькими дугами-чертами на фоне) с двумя гранатами в руках. С одной стороны могучим узором свесились лапы елки, перед лицом разрыв. Летят четыре трехгранные пирамидки осколков. Вот его же я лепил в тумане музыки, теперь увертюра Хованщины.

Душкин, милый русский слон, схватил меня: «Ваши мне больше нравятся горельефы (чем Зеленского и Штамма), у Вас они как будто вогнутая линза. А у них выпуклая, и формы надутые. У Вас держится плоскость рельефа».

Сезанн тяжело работает — не пустопляс. А вот я — пустопляс.

В том смысле, что никогда не добиваюсь. Не было случая, чтобы что-нибудь не удавалось и добился. Или уж вышло или нет.

У меня немного такое впечатление, что не хочет какая-то группа скульпторов пускать меня в монументалисты. «Сиди, сукин сын, делай сукиных детей» (анималистическую скульптуру).

1945—1946
Это ничего, что мне много дам нравятся сразу. Получается интерференция волн — одна другую уничтожает.

Бабы в деревне добывают «кумариный спирт» (муравьиный). Зарывают ведро по горло в «кумариную» кучу (муравьиную) — муравьи опадают толпами, потом их «томят» в печи и получают спирт, который хорошо исцеляет ревматизм.
Это мне напомнило издательство «Искусство», которое «томит» иногда до смерти, а в результате получает целебный бальзам из нашего сока.

1946
Спал под вьюнками. Просыпаюсь. Видел прекрасную железную птичку, летящую под аркой. Утром луч солнца пробил нежный розовый цветок вьюна среди мощного наклонного каскада темной зелени. Я стал на колени и, читая «Царю Небесный», поцеловал чашку вьюнка. Я всегда теперь утром, когда только взойдет солнце, кладу на грядку шкуру милой козы, ложусь на нее и молюсь православными молитвами на росу, усеивающую морковь, листья мака и укроп.

С бутонов мака снимал шапочки, и малиновые нежные лепестки медленно раскрывались, расцветая.

У меня заноза, не знаю где, в сердце, или еще где? Меня «открыли» на шестьдесят восьмом году жизни (заказы на Северном вокзале).

У меня теперь другая поступь от успеха. А ведь это успех. Я, может быть, никогда так уверенно себя не чувствовал, как теперь. Бог даст, может быть, болеть так не буду, крепче гораздо на ногах стою.

Выходит вереница молодежи, пятьдесят человек. Должно быть от того, что я изголодался по театру и публике, состоялась вдруг «лекция по искусству»: что такое русский стиль; об архитектуре; об изразцах. «Мастера должны были в минимальное время дать максимальную красоту... дешево потому, что им платили гроши». «Надо знать зверя, чтобы иметь право его «насиловать»... Если не понятно, какой у меня тут зверь,— спросите. Например,— вот это белый медведь». Я вызвал их на разговор особенно об отрицательном, а то они только робко шипели друг с другом. Один осмелел: показывает на (неоконченный) рывок на лапе белого медведя: — «Надо делать цельно, а не надо дыр...» — «у меня в характере излишество — могу лишнее сказать, лишнее выхватить из формы».

Я думаю, из меня был бы хороший летчик, я увлекаюсь велосипедными виражами, тем более — в воздухе. И, главное, риск только смертью, не калеченьем, не переломом ног, чего я больше всего боюсь. Большею частью «чисто» кончается катастрофа.

Несомненно, что для занятия пластическим искусством необходима известная «простота души», чтобы это детское желание воспроизвести предмет постоянно доставляло удовольствие.

Иногда начинаешь сомневаться в искренности любви своей к искусству.

Как на фарфоре, я считаю, должно быть легко (и быстро) сделана роспись, так и в жизни все — полегче! Полегче!

1947
Есть люди — служители искусства, подвижники — это не я. Я люблю жизнь, плавать в море за версту (и теперь, в почти семьдесят лет), ездить верхом, лежать, слушать шум дубового леса. И скульптура в числе этих радостей,— прости меня бог Аполлон,— не на первом месте. Меня радует мое искусство. Я только тогда и делаю, когда радует, и хочу, чтобы оно радовало и других, и вселяло в них бодрость, жизнь. Люблю плоть мира.

1948
Умерла Нина Яковлевна. Я плачу и о том, что ее нет с нами на земле, и об ее тяжелой судьбе, недостаточно приявшей ее в жизни, и о том, что сам так много ее огорчал и тяготил — то своей ущемленностью, то неистовым напором, лишними словами, которыми она так тяготилась, будучи требовательной к Слову и почитая его. Это так. И невероятное ее нежелание мешать каким-нибудь отношениям. И это углубляет и обостряет муками мою любовь к ней. Вся душевная ткань у меня расползается, где ни тронь. Адриан меня укрепляет, внешне спокойный, но переживающий все глубже нас. А я вешаю на него свои тягости, в части которых сам же виноват. С самой осени я ничего не работаю — это тоже способствует тому, что вся сердцевина выгнила, превратилась в труху.

Какой свет лежал на Ниночке, когда она только что успокоилась. А горе не выводит, слава богу, детей из их детского бытия. Мы очень хорошо, светло вместе с внучками плакали, потом они тоже светло играли на ее холмике: кругом огородили снежными комьями, которые утыкали веточками: «Тут у бабушки будут комнаты, тут она будет жить»,— и положили сосновые ветки ей ноги вытирать. А в жизни девочки спокойны. Только приходят чистеньким платочком мне вытирать слезы, когда я, как Поля говорит, «кричу» (хотя совершенно беззвучно, иногда, правда, вырываются слова). Я помню, когда еще Ниночка болела, я лежал навзничь на кровати и мои глубокие глазные впадины были налиты озерками слез. Это очень заняло Леночку. Когда я рассказал Поле, что девочки устроили «сад» и «комнаты» на погосте,— «бабушка там будет жить», Поля с прекрасной уверенностью сказала: «Теперь жить будет. А как же. На целый век место ее». (Из письма Е. Н. Винберг[49]. 1948).

1950

Выставку поскорее, чтоб я не умер!

Рисунки талантливых детей всегда отличаются почти невозможной для взрослого простотой непосредственного переноса мысли на рисунок. Дети рисуют так же, как говорят, прямо выражая свои чувства и суждения.

Светлая творческая сила покрывает темный страх смерти.

1950—1951

Фаворский повесил настоящую люстру на написанных шелковых шнурах с кистями[50]. Всегда приятно остроумие. В своих вещах я часто хочу, чтобы была и улыбка. Очень многое страшно скучно смотреть.

1951

Был в бане и на семьдесят третьем году жизни постиг, что когда обливаешься из шайки водой, то не надо глаза закрывать. Жидкий льющийся свет, как расплавленное, но холодное, прекрасное стекло. Душ — блаженство, но тоже надо с умом, наоборот, закрыв глаза сесть, покачиваться и воображать, что под теплым ливнем в Тамбовской губернии.

Только сверлящей струи душа Шарко, жалко, нет. Должно быть, врачи по собственной слабости и глупости думают, что слишком сильно. В бассейне, разумеется, надо высоко взбивать фонтаны брызг бриллиантов и рубинов против красного и белого фонарей. Ушел из бани через много часов. Любовался фонтанами при вечерних светах.

Положительно, я сейчас намного моложе и жизнелюбивее, чем пятьдесят лет назад. Чтобы мне таким быть, когда я смотрел римские вечно бьющие фонтаны! Тогда, положительно, все мне было ни к чему. И своей силы я не чувствовал, и не надеялся на жизнь, не ждал от нее хорошего потому, что и сам не давал ей. Я не знал, что значит самому делать жизнь. Она шла помимо меня и интереса не вызывала.

Странно, надо прожить семьдесят три года, чтобы выучиться жить.

1952

Можно ведь то же самое сказать так, что уши вянут и мухи дохнут, а я люблю несколько повеселее, хотя бы и печальное для ушей.

Говорят, что ругательство — «декоративно» отошло в область предания. Теперь ставка на декор.

Надо всегда восхищаться мирозданием.

Я не могу простить Гоголю одну фразу: «Мокрые галки и вороны... скушно на этом свете, господа».

Точно он не видит красоты, точно фраза дачницы.

1953

Я — гедонист, удовольственник.

У Александры[51] все, все кругло выходит, как у Платона Каратаева.

1954
Это мне пришло в голову 31 декабря, пока я сидел на соснах парка. У лесной сторожки навалены заковыристые ветви красавиц измайловских сосен, которые первые мрут от ароматного дыхания Москвы («твоим дыханьем, твоим дыханьем надышаться!»). Они не меняют на лето своих легких и потому мрут от чахотки. Но в данном случае мне это только на пользу: из их корявостей я устроил себе среди кучи ветвей уютное кресло-шезлонг и блаженствую на этих трупах, оплакивая их. Не всякий лауреат сумеет так роскошно жить даже с четырьмя или пятью премиями. Надо будет мне к ним наняться на должность «мастера жизни и красоты».

Александра — к тебе легко прийти в горе. От тебя легко брать. Слово — это твое сердце, твоя кровь, твоя мысль.

У Ефимовых — как лавка старьевщика. «Когда я показываю свои редкости — я надрываюсь, занимая гостей. Я ведь шут господа бога».

1955
Александра окружила меня такой любовью, лаской, вниманием, что я чувствую себя фарфоровой скульптурой в теплой, мягкой внимательной руке.

1957
Забавный у тебя, Александра, муж: и писатель, и скульптор, и график, и актер — как будто ты замужем за пятью человеками.

1958
Та же самая черноземная Русь, осиянная славой нашей Советской державы. Это может быть эпиграфом выставки.

Из нашего дома художников боюсь, что только один ходит и при солнце и при луне любоваться кустами и деревьями, облитым хрусталем льда и украшенным хрустальными сосульками и стоит на морозе на снегу, отыскивая удачный блеск.

Вот глупо выходит: только что разработаешься, приобретаешь резвость, опыт, как и скоро помирать.

В Париже в 1909 году поступил в живописную мастерскую и внес за месяц, должно быть, но когда увидел: стоит неинтересный натурщик в неинтересной позе с вечно никчемной палкой, на мерзком, как мне показалось, коричневом фоне, пожалуй, ошибочно, со зла, я пописал один день и сказал, что больше не приду, хотя меня и уверяли: «Это понравится месье Каррьеру».
Я был уверен, что не могу писать то, что мне не нравится. Был не прав. В восемьдесят лет — жалею. Французы учат хорошо. Зло. И потом много позднее (1909—1911 гг.) жил в Париже, с Н. Я., не поступил к Бурделю, хотя проработал с ним бюст М. С. Цейтлин, а нет чтобы поступить. Я ничего не делал — хоть бы с Адрианом гулял, помогал бы Ниночке. Нет — читал Достоевского. Очень

нужно его читать в Париже-то, а, должно быть, мог и тогда читать французских классиков, более созвучных Парижу.
Капризен был от возможностей — «испорченный мальчик». Ниночка так старательно в трудных условиях училась.
Надо будет начать жить сначала. Когда стукнет девяносто. Построже бы работать.

Мне удалось в Париже снять для мастерской домовую церковь (Шапель) в бывшем воспитательном монастыре, вроде нашего Петербургского Смольного. Когда мы там жили, в дверь постучали: открыли. «Мадам Виктор Гюго» — отрекомендовалась, она тут воспитывалась. На нас, вероятно, взирала с достаточным отвращением. Монастырь этот был на улице Инвалидов на пути к могиле Наполеона. Зала в тридцать метров длины с пятью огромными цветными витражами. С бесконечными комнатами, балконами, ложами, террасой в прекрасный сад, где скачут дрозды.
Я там ездил на басиклете, подложив дощечку на месте алтаря (в католицизм не верю). В пустой церкви — когда упадет листок бумаги — резонанс шороха. На потолке херувимы. Потом приехал Серов из Рима, где была его выставка. Иду Рубинштейн Серов писал в «Шапели». Он у нас «снимал угол», как мы шутили. А я там ничего не сделал, кроме «Коленопреклоненного козла». Там просторно дышалось. Мало кому удавалось так жить в переполненном Париже.

6 января 1959 года (Последняя запись И. С. Ефимова).
Александрушка в вечер обсуждения моей выставки за портрет мамы поставила в вазу зеленые листочки тополя, которые у нас распускаются тоже по ее инициативе. (Кардашов обрезает осенью ветви своего душистого тополя). Принесла срезанные ветви большие, и в вазу старую нашу поставила. Я эти две вазы помню с детства.

О моем творчестве[52]

Я очень тронут всеми горячими словами и пожеланиями, которые здесь были сказаны. Благодарю всех вас за них и особенно устроителей выставки, любовно собравших воедино произведения Нины Яковлевны и мои. Когда все дети собраны — вспоминаешь многое, связанное с их рождением.
Учиться серьезно я начал живописи, а не скульптуре. Хорошо было работать под строгим незаменимым Валентином Александровичем Серовым. Близко к абсолютной истине было его мнение. Заработать его одобрение было трудно. Помычит одобрительно, и я помню это на расстоянии вот уже около шестидесяти лет. «Недурно»,— ткнул Серов в казалось бы «никакой» кусок холста, но на котором верно был взят цвет. «Можно так рисовать».
В частной мастерской, где я учился, Серов бывал раз в месяц, и это было совершенно достаточно, настолько густ был этот человек. В паре с ним, по очереди, приходил к нам Константин Коровин. Он хорош был своей восторженностью.
Живопись не вполне удовлетворяла меня физически. Мои кости и мускулы — для более тяжелой работы. И я удовлетворял эти свои вожделения — целыми днями работал в поле, косил рожь, пахал.

Подобное высокое состояние духа я испытывал, когда быстрыми темпами рубил двухметрового барельефного лося.

Скульптуру я делал, начиная с гимназических времен, но взять себе профессию скульптора почему-то додумался поздно, двадцати пяти лет, в 1902 году.

Еще мастером, которого мне посчастливилось знать и который всем бытием своим учил строжайшему отношению к искусству, была Анна Семеновна Голубкина. И не только к искусству было ее строгое отношение, но и к людям и жизни. Не боясь шаблонности выражения скажу, что около нее веял воздух горных вершин. Иметь, выражаясь старомодно,— «низкие мысли» или солгать около нее, и даже вокруг нее, приблизительно на километр,— было немыслимо.

Воспитала меня как художника, дала мне художественный вкус, научила видеть и любить природу и человека — Нина Яковлевна, с которой мы трудились и как художники, и как кукольники.

Став скульптором, я много работал над образом зверя. Изучение животных имеет тот захватывающий интерес, что звери разнообразны; даже в одном виде животных заключено изумительное разнообразие — в движении, в поведении. И животные не притворяются, не рисуются.

Рисование с натуры зверей развивает наблюдательность, быстроту и четкость художественной реакции на постоянно и неожиданно двигающегося зверя. Рисовать зверя — это вроде спуска с горы на лыжах слаломом — решают дело доли секунды.

А такая тренировка нужна художнику для зарисовки всего многообразия мира. Ведь события нашей жизни-то все время текут, надо художнику быстро ловить приметы времени на лету и воплощать их в произведениях большого художественного вкуса.

Меня с юности тянуло к сочетанию скульптуры и архитектуры. Но осуществилась эта большая мечта только в наше время, когда я смог принять участие в работе архитекторов, воздвигавших Химкинский речной вокзал, Московский университет, санатории в Цхалтубо, при перестройке Ярославского и Ленинградского вокзалов в Москве, при оформлении метро.

А времена прошлого столетия и начала нашего были совсем другие.

Трудно теперь поверить, насколько это были «неархитектурные» времена. Скульптура и архитектура были оторваны друг от друга, казалось, извечно и навсегда. Странно, куда иногда вдруг девается весь опыт, прожитый человечеством, а ведь тогда, в начале века, холодными глазами глядели и не понимали, на ту же Ассирию, Элладу. Как очевидно, что той вялой модернистической эпохе скульптура была не нужна.

В Училище живописи, ваяния и зодчества училось нас человек пять-шесть скульпторов. Какой мощный подъем в количестве и качестве скульпторов произошел после Октября.

Больно вспоминать, что огромное количество скульптурных работ студентов, которые были бы замечены на любой европейской выставке, возвратились в аморфное состояние глины, не были закреплены в твердом материале и даже на фотографии. Многие работы присутствующих здесь бывших студентов Вхутемаса 30-х годов и сейчас стоят перед моим, к сожалению, только умственным взором.

Решающее значение в скульптуре всегда имеет материал. Тот не скульптор, который совершенно твердо не знает, из какого материа-

ла он будет делать данную вещь, данный образ. Обыкновенно замысел скульптора твердо связан с материалом.
Новый материал рождает у меня совершенно новые мысли, ставит новые задачи, так как имеет свою специфическую художественную выразительность, наиболее соответствующую выбранной теме: блеск, цвет, прозрачность, фактуру, гибкость или монолитность.
Я считаю, что у нас скульпторы, архитекторы еще не в полную меру используют огромные художественные возможности таких замечательных, красивых и в общем-то недорогих материалов, как фарфор, литое стекло для монументальных больших скульптур.
Сам я в последнее время работаю в нескольких направлениях — делаю зверей для фарфора и майолики Ломоносовского и Гжельского заводов; работаю над большими скульптурами зверей для установки их в парках, на фоне природы; хотел бы сделать памятник баснописцу Ивану Андреевичу Крылову, которого я очень люблю и с которым можно сказать «лично знаком» по двадцатилетней работе в нашем кукольном театре[53].
В своих работах я стараюсь опираться на художественное творчество народов нашей страны и народов Востока. Вещи, сделанные народными резчиками по дереву и кости, мастерами стекла, пекарями, мастерами игрушек, являют собой образцы действительно высокого, вечно вдохновляющего искусства.
Настоящее искусство — это один из способов общения людей и очень сильный,— оно побеждает и пространственные и временные расстояния. Для настоящего изобразительного искусства не существуют препятствия, непонятного чужого языка. Оно способствует делу мира. За него мы и боремся.
Позвольте еще раз от всего сердца поблагодарить всех вас за все здесь сказанное и пожелать вам в мире и благополучии дожить до восьмидесяти лет.



II. Беседы об искусстве

Натура и художник. Записки

1910 (Париж)
Какое блаженство рисовать в зоологическом саду: звери есть интересные и тут же в саду громадный музей, набитый скелетами. Нарисую зверя и могу идти и на прозрачной бумаге врисовать его скелет; это очень помогает. Я очень люблю скелеты и вижу в них большую красоту — в них как-то только самое необходимое, и видна в них мудрость создания.

1914
Сколько удовольствия вложишь в работу, столько получит зритель обратно.

1915
Гармония правды — уверенность в том, что строишь истину.

1927
Я леплю вещи, которые легко сделать и легко, весело смотреть: агнец, ястреб.

1929
Индюк напыщенный, легкий. И у меня напыщенный и легкий.

У меди красной есть самолюбование, и в «Индюке» есть.

1933
Я работаю как бы на дурака — предельно ясно.

Голубкина ломала, что не удалось. А мне всегда очень мучительно сознавать, что что-то погибнет и мало вероятно, что восстановится. Весь комплекс. Вернее накоплять удачу в одной работе.

Я очень люблю на ярком солнце лепить — фигуру четко воспринимаешь. Я не знаю вообще, скульпторы чувствуют ли это, как я; какой-нибудь З. непременно завесил бы окно.

Пошлятина скорее пробивается, не пошлятина — долго.

Портретист я плохой. Я привык строить собственные образы, а не подчиняться натуре.

Мало кто знает, что можно засмеяться от радости, что прекрасно воплощено трагическое. Как улыбалась Нина Яковлевна, когда Шаляпин-мельник побежал наискось сцены, как вороненок.

«Стиль» — ведь это всегда предполагается, что должно быть на что-то похоже. А вот мы — это и есть стиль, наш стиль; крепкое, цельное, ни на что не похожее.

1930-е гг.
Я делаю каждую вещь в стиле, какого вещь требует.

1934
Бенвенуто[54] мне очень помогает работать — мы, можно сказать, с ним вдвоем: Бенвенуто — кипучий, а по вещам холодный. А, пожалуй, неверно. Я знаю, конечно, хладнокровие горячности. Нарисовал голову единорога золотом на черной бумаге (то, что рисовал, как я думаю, Челлини на состязании. Не знаю, сохранился ли его рисунок).

Когда человек-художник вступает в известную степень известности, он может делать что угодно, скажут: «Вот как хорошо (скверно) Ефимов трактует голову гуся». Как у Фаворского — беспомощность формы иногда или деревянность.

Часто бывает художество «какое вышло», а не «какое хотел».

Череп моржа — это сплошной молоток огромный из сплошной кости, без пазух, без всего, и к нему клыки — дербалызнул и пожалуйста.

И свежо и каждый раз заново постигается логика механизма, например: лопатки лошади, жирафы, львицы. Или лаконично ясный механизм черепов: вепря, льва, гориллы. Человеческий череп рядом с черепом гориллы ужасно беден (не говорю о черепной коробке, которая приносит, правда, нам и много горя). Зверей я делаю и потому, что мне невыносимо скучно повторяться. У меня рука не подымается делать то, что могут сделать, и лучше меня, сорок других скульпторов.

Для восприятия каждого вида животных надо перестраивать свою психику. Даже при восприятии особой породы животных надо приспособить свое восприятие к ее особенностям. Недавний мой опыт, на котором я это понял: надо возвыситься до того понимания, с каким самка бегемота, гиены, верблюда постигает красоту своего мужа.

Конечно, где-то в глубинах пол и искусство слиты так, что их химическим анализом не отделишь.

С тех пор, как мне раскрылись (меня оплодотворили) греческие вазы, я не знаю, что значит «не хватает тем для композиции». И стоит мне самому себе сказать: «Хочешь нарисовать композицию?», как через несколько минут их является одна, а чаще несколько.

Я дополняю природу — чем она хотела бы быть.

Когда вырабатываешь в себе умение видеть вещи свежо и без

установленных предрассудков, тогда каждый зверь (и каждое явление) открывается в своей истинной сущности.

1930-е гг.
Гравюра Рембрандта (старик поднял с женщины одеяло) — коленкоровый манекен, вместо тугой линии бедра и вообще тела — мелкий чирк-чирк, все изгрызано. На рисунках и гравюрах Рембрандта женщины отвратительны (как женщины, и тем самым как рисунок), мешки, проломанные ребра, сгнившие. Прав был Эжен Каррьер, говоря: женщину надо рисовать вот так, и рисовал в воздухе овал, как рыбку.

1935
У Рембрандта и Тициана «Даная» — падают золотые монеты, да еще какая-то сводня собирает в подол (для рынка) и поднимает портьеру для «господинчика», идущего по тротуару, а отнюдь не свергшемуся с небес богу Зевсу. Глупейшая композиция — были струи золота, а не империалы. Неужели они не поняли, что впечатление это производит смешное. Если человек не знает заранее, какое произведет впечатление, значит плохой композитор (со стороны содержания).

Почему Леонардо в эпоху Возрождения мог заниматься комплексным искусством, а мы в нашу эпоху Возрождения не можем?

Роден располагается в вашей душе как дома; мощный, попробуйте его иначе воспринять, чем приказал. А Майоль, как утро, настраивает каждый раз по-разному. Как бы отсутствующая глубина. Есть глубина, но сонная. Рассказать нельзя, как сны.

1936
Мое стадо гусей из мастики перестало мне нравиться тяжестью своих стилизованных форм. Напоминает папье-машевые елочные украшения в стиле Малютина. И крылья я зачем-то сделал страшной толщины. Я уже в прошлом году начал их урезать, а ведь в фаянсе вполне можно передать прелесть тонкого распростертого крыла, чему пример маленькие орлы Сотникова, правда, в фарфоре. Собираюсь их еще на гипсе проработать. Можно их и белыми делать, а лучше расписать подглазурным кобальтом. Например, изнанку крыла светло-голубым (воздух), а полоску на шее темную.

На заводе как будто бы толчешься без толку, а в результате оказывается — распорядился толково.

У меня своя порода — «лось-олень».

1937
Я мог сказать: «Никогда не делаю с натуры принципиально». Но в этот момент я забыл вспомнить, что «Вода» и «Акробатка» — мои вещи с натуры («Вода» — Анна Васильевна, «Акробатка» — Людмила)[55]. Очевидно, думал про зверей, хотя и зверей делал иногда с натуры.

Сделаешь мускулы — будет Антокольский, а я — Ефимов.

На вернисаже выставки анималистов в зоопарке: — «Ваши вещи выдают себя с головой. Похожи на Вас».

1937—1938
В искусстве материал часто определяет всю сущность произведения. Моя любовь к материалам и к плоти мира иногда с трудно удержимой силой толкает меня к познанию материи, будь это широкая стальная пружина, округлость литого хрусталя, яйца хряка, жеребца, гранит египетской статуи или грудь живой женщины.

Противное и отрицательное в искусстве не должно быть отвратительным искусством. Должно быть отвратительно содержание, а не самое произведение. Иначе, если стремиться вообще по всем линиям произвести впечатление отвратительности, то почему же не употребить для этой цели отвратительных зловонных материалов. Претворению в искусстве надо учиться у Веласкеза («Карлик»).

Люблю греческое, мы сами греческого происхождения.

1937
Я почему-то стал заделывать, заканчивать вещи, хотя меня и «ругает» Хвойник в книжечке[56], но ведь это же мастерство: если я знаю, как сказать до конца, отчего не говорить, зачем прятаться за «талантливым» рваным «горячим» эскизом. Французские полированные бронзы. Челлини.

Мои идеи легко распространяются. Заражают. Я довольно легко рассказываю, показываю, люблю и похвастаться. Ну и крадут. Это уж ничего не поделаешь — «обреченность гениев». Я главное сначала в простоте души не разобрал, что мне показывали проект, явно мои же там вещи. Олень, рыбы в воздухе, а может, конечно, быть и совпадение, такое как будто делали китайцы, только немножко пограмотнее.

Я помню, в первый раз увидел бизона (и не думал тогда, что буду его певцом), когда мне было, верно, лет пятнадцать. Бизон стоял в маленьком темном деннике лошадей и помню, как блеснул его глаз и от дыха его ноздри поднялся высокий столб сенной трухи и пыли.

1938
Сейчас я почти не работаю буквально с натуры. Не люблю жестко подчиняться. Натурой я насыщался, будучи живописцем (учась у Серова). Если бы я не изучал плотно натуру, вероятно, все было бы барахло. Конечно, есть разные способы изучения натуры: европейский (буквально с натуры) и восточный (развивая память).

Делаю какие-то совершенно фантастические мускулы, но это не ложно. Нравится, что «почка» вот так идет. Огневу[57] на горе.

Чрезвычайно важно воспитать свою зрительную память. Далеко не все можно сработать с натуры (дельфина ныряющего, например) или найти подходящую натуру. Я иногда сам удивляюсь, какое

множество точных образов отложилось в памяти, неведомых, пока не понадобятся, которые достаешь спокойно как из шкафов библиотеки. Вот в ближайшие времена понадобились мне срочно: наседка, краб и телята — и есть. Конечно, очень жадно впитываешь и ищешь наблюдений с натуры, хотя бы отраженных и фотографией. Но основной образ слагается из нажитого материала.

Облик страны, для иностранцев особенно, слагается и из ее писателей, художников.

Я прикинул, и пришла гордая мысль, что мои работы могут включиться в облик Страны: «Дельфины», например, фаянсы, «Страсть»,— немного неожиданный получается образ России. Ну, это и естественно: все была такая, а то вот еще какая.

1939

У меня, правда, вещи рождаются сразу осенением: «Кошку» выдумал, стоя над прибоем. Петуха — «Утро» — утром среди поля цветущей ржи; «Занятие командных высот» — на лыжах среди леса. И размер нашел, нарисовав лыжной палкой на снегу.

Гете утверждает, что есть два вида творчества: одно, когда вещь предстает автору сразу конченной во всех подробностях и ему остается ее только сделать. И другой, когда работа может мучительно выискиваться в самом процессе работы.

Я счастлив первым родом возникновения вещей. И к своим и к чужим вещам я всегда прилагаю мерило «законнорожденности», то есть должна быть в Мире вещь или нет. Если не может не быть — пусть живет...

Я праздную, когда работаю.

1940

Что ж, что декоративист. Нашему времени и нужны декоративисты. Да я и не знаю, какая это серьезная скульптура. — Вон, «Танцующая менада» Скопаса, какой черт она серьезная!

Я думаю, что таким способом, как я, никто не делает: делают или по натуре, или уж без натуры. А я сначала делаю, что хочу, потом куски проверяю по натуре.

1940-е гг.

Поднял на лестнице бычий позвонок (почему «позвонок» название?) и точно в первый раз увидел — поразился его формой. Сложная, как бы нелепая, но органическая, красивая, какой-то готический собор с арк-бутанами.

1942

В Комитете искусств собираются дать мне заказ, предлагают выбрать тему. Я выбрал и очень ею доволен: взял просто-напросто фотографию из «Правды», которую мне давно советовала Нина Яковлевна, но я в унынии не схватился за нее[58]. Теперь же оценил, что это совершенно изумительная тема. Я далек от того, чтобы смущаться, что делаю по фотографии, потому что чувствую в себе право брать тему откуда мне только угодно.

Я даже оставляю в скульптурной группе эту фотографическую

перспективу — очень хорошо, что ближайшая фигура огромна, не выравнивать же их под ранжир.

Фигуры отделены друг от друга, но объединены композицией и пустоты между ними не кажутся безразличными — они насыщены композиционными силовыми линиями, вернее силовым полем, как пространство в архитектуре. Надо сказать, что решение скульптуры одним общим блоком обязательно для гранита, мрамора, потому что вызывается самой природой материала, а бронза может быть сквозной и, пожалуй, должна быть сквозной, чтобы не казаться камнем.

Сделал еще жиденькую елку с нанесенным на лапы снегом. Фигуры должны быть из фаянса, а елки — сквозные из бронзы.

1950

Смотря из трамвая на хороший ампирный дом с одним тупым четким углом, освещенным утренним солнцем, и другим скругленным, я подумал, что главное различие настоящей вещи от бездарной это — радовался ли творец, рождая.

Уж очень много вещей, зачатых безрадостно. Я вспомнил талантливого сапожника в Сергиеве, который говорил: «Безрадостные башмаки». Когда писались чудотворные иконы — душа вкладывалась.

В иконах есть что-то от детского искусства и гениальное мастерство. Католические «иконы» даже Рафаэля — часто портреты возлюбленных телесных, а наши иконы — отвлеченная идея духа, «очищенного» от плоти.

1953

Книга о скифском золоте укрепила меня в моих «скифских» убеждениях.

1955

Я предлагаю в Академии учредить класс изучения животных.

1950-е гг.

У Бранкузи были полированные, абсолютно гладкие, как самовар, вещи, но на это нечего ориентироваться, у того ведь и вещи — не поймешь что: птица не птица, яйцо не яйцо, не изобразительные; тогда боялись изобразительности, во времена футуризма. Хорошие у него вещи я не браню, смотреть приятно, но приятнее вспоминать золотые колоченые вещи греческие или египетскую голову (глаза — сквозной агат).

1955

Я сам видел, как какие-то убогие копировальщики с отчаянием проверяли живого натурщика отвесом, который, конечно, в разные мгновения не совпадал. А живой закон цельности всякого организма они своими методами уловить и этому закону цельности радоваться не могли и, тем более, воспроизвести его не могли.

Я считаю, что наряду с неподвижным натурщиком необходимо устроить класс изучения свободных, неспособных притворяться неподвижными животных. Тогда перед изучающими жизнь будут проходить не одни часто надоедающие скучные закостеневшие

натурщики, а живой трепет жизни, и когда начинающий художник почувствует в себе силу отражать «трепет жизни», тогда ему будет радостно улавливать и гармонию высшего животного, которому можно приказать быть неподвижным.

И если изучать животных — какое наслаждение сравнивать невероятную по своей мощности лопатку жирафы с нежной и хрупкой лопаткой женщины, и как они друг друга дополняют! То, что я говорю — это очень древнее. Всегда существовало две системы: европейская и восточная. Мы, европейцы, мечемся глазами от модели к полотну или глине тревожно и мучительно, а неподражаемые для нас художники Востока всматриваются в жизнь в течение всей своей жизни. Запоминают поразившее их и свободно, безмятежно и радостно отдаются счастью рассказать в отсутствие модели свои мысли о живой жизни.

Лекция для работников кино[59]

Должен сознаться, что я мало хожу в кинотеатры и не очень хорошо знаю продукцию кинематографической мультипликации. Но то, что я видел у нас и за рубежом, меня ни в какой мере не удовлетворяет. Все в кинематографии поставлено на должную высоту: и мастера и актеры, а как дело касается изобразительного искусства, то почему-то удовлетворяются второстепенными художниками.

Это объясняется тем, что к очень большим мастерам-специалистам не подойдешь с просьбой нарисовать, например, лошадку, собачку или еще что-нибудь. Виноваты и сами большие мастера в том, что они не идут навстречу кинематографии.

Я надеюсь, что у нас установится довольно тесный контакт. Я думаю, что как театральная деятельность, так и мультипликация не должна оставаться на низком уровне.

Поскольку это делается для детей, им надо давать первосортнейшего качества художество, потому что именно у детей надо воспитывать вкус, ибо в зависимости от виденного в детстве у них слагается мировоззрение. Детям преступно показывать вещи невысокого качества. Это трудно осуществимо, но к этому надо во всяком случае стремиться.

На произведение искусства на выставке, например, никто больше трех минут не смотрит. Даже на Венеру Милосскую больше пяти минут и я не смотрю. Можно сказать, что кукольный театр — это движущаяся скульптура, а мультипликация — движущаяся графика. На эту скульптуру и графику зритель принужден смотреть час не отрываясь, поэтому подсовывать «что-нибудь» зрителю нельзя.

Мне хочется сказать о карикатуре. Что это такое? Это изображение чего-то уродливого в жизни. Причем часто изображают так, что смотреть противно. Это большая ошибка, потому что хороший мастер, изображая что-то уродливое, создает произведение искусства. Например, Веласкез, изображая уродливого карлика, сделал такое художественное произведение, что смотреть на изображение этого карлика доставляет огромное наслаждение. Это потому, что вмешался большой мастер.

Обыкновенно же карикатуры, особенно изображения несчастных животных, производят ужасное впечатление.

В Париже в 70-х годах был русский художник, знаменитый во Франции, который назвал себя Каранд-Аш. Так вот этот самый Каранд-Аш считал необходимым, например, изображать лошадь обязательно таким образом, чтобы губа у лошади висела, глаза были выпячены, словом, «чтобы было смешно». На самом деле это вовсе не смешно — это только противно.

Можно делать карикатуру острой и в то же время она не будет противной. А что так в большинстве случаев не делается, мне приходилось очень часто убеждаться.

Приведу пример: в мюзик-холле была поставлена интермедия, я был привлечен к постановке. Я сделал Пегаса, сделал как лебедя с длинной шеей и большим крылом. Вдруг я вижу, что бутафор что-то такое лепит возле меня. Я запротестовал, на что мне заявили, что «Ваш конь не такой смешной». Я на это возразил: «Скажите мне как нужно сделать более смешным и я сделаю». Ведь можно заставить публику ржать по-дурацки — это одна карикатура и другая — когда публика улыбается и у нее развивается вкус.

Хотя вас непосредственно и не интересует кукольный театр, но все же я скажу, что в кукольном театре в большинстве случаев очень небольшие художники. Исполнители блестящие, все движется на принципе техники, но сами типы даны плохо. Возьмите «Три свинки», они очень мило двигают хвостиками, но самих-то свинок можно дать и получше. Можно смешное сделать изящным. В то же время сделайте настоящую свинью, на нее скучно будет смотреть. Чтобы осмелиться изменять формы зверей, надо хорошо изучить эти формы. Эта смелость должна покоиться на очень большом и глубоком изучении зверя. Только из одного анатомического изучения сделать интересную скульптурную вещь нельзя. Я видел очень много примеров того, как не умеют пользоваться изученным материалом. Сначала нужно знать, а потом деформировать. Большая часть деформаций самозванных художников прикрывает их собственное убожество.

Я очень много изучаю анатомию, чрезвычайно большое значение придаю при изучении зверя знанию скелета. Когда мне надо что-нибудь делать, я иду в Университет, там есть профессор С. И. Огнев, которого я прошу дать мне череп. Я даю синтетический тип всей группы зверей.

В 80-х годах честность художника заключалась в том, что они срисовывали с натуры. Это совершенно неверно. Совсем не обязательно все делать с натуры, когда творишь.

У меня, например, есть рисунок североафриканского козла. Этому козлу из зоопарка уже пятьдесят лет, у него и копыто завернулось, и сам он сонный какой-то, так что же я его буду копировать? Я сделал скульптуру, совершенно не похожую на данный экземпляр, но верную по типу. По-моему, я был прав.

Суммируя наблюдения за зверем, даешь своего «идеального» зверя. Можно сделать гораздо комичнее, если уж необходимо, и в то же время благороднее.

Изучение животных имеет тот захватывающий интерес, что звери разнообразны, даже в одном виде животных иногда заключено изумительное разнообразие; кто бы мог сказать, что борзая, например, бульдог, болонка — одна и та же семья.

Вообще, чтобы понять сущность зверя, надо видеть его скелет. Я настоятельно рекомендую пойти в Зоологический музей Универси-

тета. Там вы увидите потрясающий по силе громоздкий монумент скелета гиппопотама, изящнейшей жирафы, филигранного оленя, динамически устремленного вепря, львиный череп — машину, приспособленную для разрывания добычи.

Часто одна подробность говорит ярко обо всем звере. Недаром существует латинская поговорка: «По когтю узнают льва».

Я никогда не мог себе представить, что буду когда-нибудь в восхищении долго стоять и наслаждаться, глядя на чучело. А в этом музее стоял и любовался как художественным произведением чучелом токующего самца дрофы — шар вздыбленных перьев — белых, серых и коричневых.

Для тех, кто далеко живет от городов с музеями, советую спросить у местного ветеринара: где можно увидеть для изучения скелеты лошади, быка, собаки, барана. Они много помогут в познании животного, а метод сравнительной анатомии много уяснит в строении человека.

Например, если проследить как расположен коленный сустав у человека, льва, лошади — он далеко не там, где его будет искать несведущий. У лошади от колена задней ноги вниз идет вовсе не берцовая кость, а палец — единственный, уцелевший от пятипалого, величиной с собаку, предка лошади.

Перейду, пусть с кажущейся непоследовательностью, еще к двум советам по изучению животного. Передам совет, за который в течение долгих лет я благодарен сообщившему его мне.

При построении пропорций лошади можно пренебречь тем, что у разных пород отношение ее высоты (высота лошади — это расстояние от земли до ее холки) к длине корпуса слегка различно. Но для ориентировки можно принять, что высота равна длине, то есть, что лошадь без головы и шеи вписывается в квадрат.

И еще совет: глаза у лошади на 1/3 (считая, разумеется, сверху, а не снизу) всей длины головы, а начинающие всегда норовят поместить их посредине.

Можно сообщить много всяких канонов измерений, но часто они слишком пугают учащихся. Конечно, главный канон — это развить собственный глазомер и, повторю, не расставаться с альбомом и неустанно делать наброски, отражая по мере сил все разнообразие окружающей жизни.

У меня, например, в кармане постоянно альбом, в котором я зарисовываю все многообразие мира, потому что малейший штрих с натуры всегда пригодится. Ведь жизнь-то все время течет и необходимо как можно больше делать живых набросков.

Надо уметь ловить жизнь на лету. В прежней академии все делали посредством обмера — они это уменье ловить жизнь на лету убивали.

К вопросу о стиле. Я враг нарочитой стилизации. Надо иметь свой стиль, находить его. У нас привыкли говорить так: «Я буду делать в египетском стиле».

Каждая эпоха рождает свой стиль со своим мироощущением. И из материала слагается стиль. У египтян памятники очень часто сделаны из гранита. Поскольку египтяне мыслили тысячелетиями, они и памятники свои делали так, чтобы они «не бились». Это стиль гранитной египетской скульптуры. Микеланджело говорил, что хороша та скульптура, которую можно скатить с горы, и она не разобьется.

Вот бронза — другое дело: из нее можно делать вещи какой угодно прозрачности. Скульптура вовсе не должна быть из одного блока. «Прозрачность» вещи не противопоказана монументальности. Я покажу сделанную мною из бронзы прозрачную скульптуру величиной в 1,4 м. Называется она «Занятие командных высот» и представляет собой бронзовый треугольник. Проблема сквозной скульптуры меня очень занимает.

Я сделал также фонтан «Рыба» из кованого железа.

В прошлом году мне поручили на Ленинских горах сделать из бронзы по этому же принципу «Оленя». Я думаю этого оленя поставить на открытой площадке. Величина его будет 5 метров, толщина, примерно, в три пальца. Снизу он будет казаться ажурной, ювелирной вещью. Подойти к нему, иначе как спереди или сзади, будет нельзя. Надо сказать, что звери редко имеют фас, у них чаще два профиля. Лошадь трудно изобразить анфас.

Очень часто материал вызывает определенное стилевое решение. Вот сквозной барельеф «Лось», сделанный из дерева. Сквозным я его сделал для того, чтобы видеть и пространство леса.

Решающее значение всегда имеет материал: тот не скульптор, который не знает, из какого материала будет делать ту или иную вещь. Я покажу еще рисунки ястреба и страуса, которые у меня сделаны из кованой меди. Вы видите, что они сделаны именно из кованой меди, а не из литой бронзы.

Несколько слов о папье-маше. Японские мастера с большой любовью делают из папье-маше различные вещи, и получается благородный материал. Я сделал головку для кукольного театра из папье-маше и поставил ее среди других вещей, сделанных из различных материалов — она выдержала это сравнение.

Я очень советовал бы для выработки своего вкуса, а вкус вырабатывается из того, много ли или мало видел человек, пойти в Музей восточных культур. Там в разделе японского искусства есть так называемые нецке. Это пуговицы, которые употребляются для прикрепления к поясу сумочки, кошелька. Вы увидите причудливые изображения зверей, но часто не подлинное изображение зверя, а «идею» зверя.

Мое увлечение материалом сводится к тому, что я делаю скульптуру из дерева, фарфора, бронзы, стекла.

Новый материал рождает новые мысли, имеет свою прелесть и вызывает к жизни новый комплекс вещей.

Решая делать какого-нибудь зверя, я думаю о главнейшей его сущности. Так, например, два года тому назад я задумал сделать куницу. Что такое куница? Это движение по дуге, скачок. Я решил, что лучше всего сделать ее из фаянса. Раскрашена куница в коричневый цвет с белым, она скачет по снежному сугробу, на котором остались следы ее лапок. Говорят, что у меня вещи довольно хорошо попадают в материал. Рождается мысль сделать индюка из красной меди, получается удачно. Индюк хорош именно из красной меди. Ведь сущность индюка выражается в его напыщенности, гордости. Красная медь очень хорошо подходит сюда. Я люблю, чтобы металлические вещи блестели.

Я делал огромного быка из цемента. Это материал случайный, я обычно не делаю из таких непрочных материалов.

Вопрос: Почему японские художники так замечательно угадывают формы животных, мало занимаясь их изучением?

Ответ: Они не изучают нашим методом. Обыкновенно европейцы делают так: берут человека, сажают его, запрещают двигаться и с него таким образом рисуют. Это не хитро, а вот попробуйте сделать зарисовку с движущегося зверя. Японцы сущность зверя передают лучше, чем кто бы то ни было.

Японцы подробно не изображали, что к чему, и у них получаются «промахи», но эти промахи очаровательны.

Повторяю — сущность зверя они передают, как никто.

Сорок лет тому назад я видел японское панно, на котором были изображены тигр и водопад: низвергается водопад, а тигр сидит, смотрит и улыбается. До сих пор помню потрясающее впечатление от этой картины.

Восточные мастера чрезвычайно долго смотрят на модель и выжимают всю ее сущность.

Мне приходилось зарисовывать в зоологическом саду львицу. Так лев меня даже приревновал, он все время загораживал львицу. Очень часто сидишь час и ничего не выходит, но в конце концов все-таки «отожмется» образ.

Бывает интересный подход к художественному изображению; иногда видишь удивительно сделанное изображение лошади, сделанное не художником, а великолепным знатоком лошадей.

Нарисована лошадь непогрешимо потому, что глаз знатока невероятно развит. Хороший знаток лошадей за несколько метров видит у лошади желвачок, величиной с мой ноготь.

У меня пропорции часто бывают произвольны.

Покажу вам рисунок своей скульптуры: я делал красноармейца, который чистит копыто у лошади. Приехал представитель Ветеринарного управления, встал против этой фигуры, смотрит, ну думаю, сейчас скажет — может быть, кость где-нибудь не на месте.

Смотрел, смотрел и говорит: «Товарищ Ефимов, давно не кована лошадь».

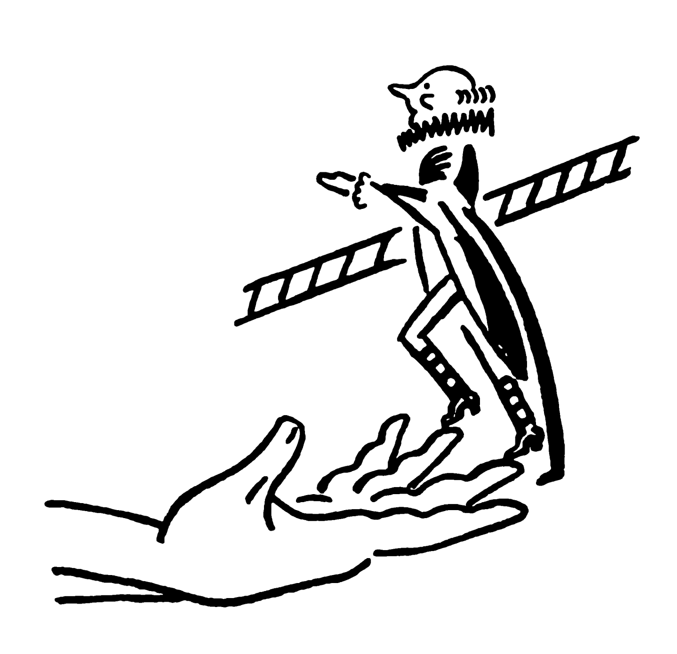
Ничего не поделаешь, пришлось подковать.

Лекция для пионеров[60]

Искусство — одна из форм общения людей. Форма чрезвычайно действенная: преимущество искусства изобразительного то, что не надо переводить на другой язык: язык искусства — общий для всех людей. Все его понимают. Но все-таки надо выучиться смотреть произведения искусства. Они не сразу вполне понятны. То есть, вначале смотреть не очень интересно. По музею ведь надо ходить. Обычно неумеющие видеть больше смотрят в каталог, чем на сами произведения. Нет. Идите и смотрите то, что привлекло внимание. Бывает, что сначала привлекут внимание не самые лучшие вещи. Но вкус развивается. Сила искусства такова, что мы почти считаем себя как бы знакомыми с Микеланджело и Рубенсом. Для новичка искусство сперва — темный лес. Не ясно, зачем оно? А для художника при виде произведения искусства ясна, понятна почти вся психика, все мироощущение художника, который создал ту или иную вещь. Даже в натюрморте. Какие музеи советую я вам смотреть? Музей народов Востока, музей фарфора, где поймете приятность материала — фарфора. Наверное, многие из вас сами лепят из глины. Советую попробовать обжечь свои скульптуры. Это инте-

ресно и полезно. Когда ходите по Музею народов Востока — другое время, другой народ,— часто кажется, что те художники притворялись, нарочно делали так. Это впечатление неверное: у тех народов была другая психология. И материалы у них были другие. Каменные бабы нам кажутся уродами, на смех сделали. Древние художники думали, что очень похоже делают. Делали все, что могли. Надо подходить к произведениям искусства с доверием. У них было другое мировосприятие, чужое нам, но богатое. Греки поразительно изучили человеческое тело, и до сих пор скульпторы (в особенности в средние века — под влиянием аскетизма зачеркнули тело) не умеют так хорошо изображать человеческое тело. Теперь, когда у нас физкультура стала на большую высоту, мы надеемся, что именно у нас в СССР научимся понимать и изображать человеческое тело.

У нас при грандиозном строительстве все растет потребность в скульптуре. Когда я учился, было три скульптора, когда я преподавал — шестьдесят, и все больше и больше их становится, и все нужны. Эпоха потребовала, они и явились.



III. О скульптуре

Работа скульптора. Итог педагогической работы[61]

Нужно предупредить начинающих скульпторов об опасности ложного направления и плоского вкуса, которые могут ими завладеть при начале деятельности. Так соблазнительно сразу начать делать лица со «значительным выражением», с разными гримасами. Эскизная работа для себя, не непосредственная копия модели, а отражение накопленных наблюдений жизни нужна, но есть грань, отделяющая эффектную пошлость от острой записи ценных впечатлений жизни. Вот чем вредна работа над этими сочиненными физиономиями: задача портрета — одна из труднейших в скульптуре. Задача эта базируется на архитектоническом построении лица и головы, на цельности и взаимной гармонии частей. А попытки, которые я осуждаю, представляют собой беспомощное нагромождение органически бессмысленных бугров, выдаваемые за предел выразительности. Для начинающего лучше передавать в скульптуре свои наблюдения над всей фигурой человека или животного.

Ограничивать себя только изучением головы не следует тем более, что задача строгого портрета не легче изображения всего человека. Самая строгая школа для овладения скульптурной формой — это лепка с обнаженного тела. Организм логичен и закончен в своем построении, и скульптура, передающая его, требовательна, и держит внимание работающего на высоте, не допуская приблизительных и пустых мест.

Но вне условий организованной школы начинающему трудно получить возможность работать с обнаженной натуры, да без руководства это и не даст достаточных результатов. Работайте сперва над человеком в одежде (военная шинель, рабочая прозодежда, армяк), которая обтекала бы фигуру, сводила бы ее к простым соотношениям объемов.

Найдя себе натуру, надо хорошо обдумать ее позу, не желея времени на это искание. Интересная поза вовсе не должна быть вычурна: часто это простая поза, свойственная данному человеку. В позе всегда должна быть художественная мысль. Например, тело в комке; расправлены руки, шагнул; тело вытянуто.

Очень полезно делать отдельные этюды рук, ног. Я в молодости с увлечением лепил собственный кулак или свою ногу. Лепить удобно — не затрудняй никого позированием.

Если работать с натуры голову, для начала выбрать моделью старого человка, потому что гармоничная текучесть молодых форм (тем более детских) может ввергнуть в напрасное отчаяние. Вначале легче улавливать характерность, чем завершенную музыку форм. Для постижения архитектоники головы хорошо вылепить череп (не гоняясь за изображением его ажурности).

Изучение животных полезно и в другом отношении. Оно позволяет нам постигнуть метод отображения мира, основанного на развитии зрительной памяти, помогающей постигать суть явлений в движении, достигая наибольшей характеристики, давая отображение как бы в увеличительном стекле. Создается художественный синтетический образ.

Животное никогда не позирует. Его поза в каждый момент полна выражения и смысла, а так как животное все время находится в движении — художник привыкает схватывать жизнь на лету. Движение надо уметь отразить в скульптуре, а одним копированием этого сделать нельзя.

Скульптору очень полезно, даже необходимо, не только лепить, но и рисовать, потому что скульптура — искусство малоподвижное, в ней нельзя успеть зафиксировать мгновенные наблюдения над жизнью. Рисование движущейся модели дает много опыта. При изучении животных такая работа вызывается необходимостью, но и при изучении человека можно найти подходящие для этого условия. Если обратиться к таким явлениям, которые организованы в повторяющийся ритмический ряд: различные трудовые процессы, физкультурные движения, где можно дождаться повторения наблюденного жеста, многократной проверкой можно схватить движение во всей его логической ясности.

Очень существенно при этом создать себе такие условия работы, которые сумели бы обеспечить наилучший возможный результат. Так, например, следует обзавестись большой крепкой папкой с бумагой, на которой можно зарисовать сразу несколько моментов одного и того же ряда движений. Нужно всегда иметь с собой альбом (или сложенную гармошкой полосу бумаги) и неустанно рисовать все, что останавливает внимание при всех обстоятельствах: ждешь ли на вокзале, у трамвая, в поезде, дома.

Орудия производства должны быть также в превосходном состоянии. Ведь столяр не будет работать тупым инструментом, или инженер — погнутым циркулем и неточным угольником.

Чем больше начинающий будет делать набросков (которые и мучительны, но дают удовлетворение), тем больший он накопит багаж опыта, который впоследствии даст ему прочную опору в работе. Наряду с этим, необходимо делать и в рисунке, и в скульптуре эскизы, в которых отражается окружающая жизнь, непосредственно наблюденная или взятая из литературы.

Приступая к любой работе, надо сосредоточить свои мысли, ясно осознать ее. Прежде всего нужно установить размер скульптуры. Он никогда не должен быть случайным. Надо избегать делать фигуры в величину натуры, хотя за это в первую очередь берется всякий начинающий. Портреты в натуру производят бедное впечатление, формы кажутся усохшими, измельченными.

Работа в размер натуры вредит скульптору, так как может привить вкус к натурализму, то есть пассивному копированию натуры. Поневоле возникает соблазн смерить натуру и перенести эти измерения на свой этюд. Таким образом художник не развивает своего глазомера. Поэтому портрет лучше всего делать больше натуры на 1/6 и более. Памятники часто делаются в 1,5 натуры.

Не всякий композиционный замысел имеет художественное основание быть большего размера. Есть скульптуры большие по размеру, но производящие впечатление мелких.

Задавшись определенным размером, надо уметь строго держать себя в его рамках, чтобы фигура не разрасталась во время работы. Если вопросы масштаба и связанных с ним неразрывно пропорций внутри вещи решены правильно, небольшая по размеру вещь может производить монументальное, величественное впечатление.
Так как учащийся должен воспитать в себе чувство масштаба, то и в этюдах не следует относиться к размерам безразлично. Не стоит привыкать делать этюды всегда одного размера, как это практикуется часто в школах из тех соображений, чтобы иметь один стандартный каркас. Чувством масштаба можно назвать небезразличное отношение к величине задуманной вещи, точное осознание того, какой размер лучше всего отобразит данную тему. Это драгоценное чувство не всем дано в одинаковой степени, поэтому надо его всячески развивать. Для развития в себе умения чувствовать и видеть движение модели, а также чувства цельности фигуры полезно делать маленькие фигуры — этюды, сантимеров в тридцать.
Решив позу и размер, надо сделать каркас, то есть опору для глины, потому что редкую позу можно исполнить без каркаса, роль которого — удержать любой объем глины в любом положении.
Основной каркас, несущий стоящую фигуру, надо сделать достаточной прочности из железа. Чтобы каркас не качался во время работы, железо каркаса должно иметь в сечении, например при фигуре высотою в один метр, около пятнадцати — двадцати миллиметров. Основание каркаса удобно делать в виде спирали, из центра которой выходит вертикальный стержень.
Каркас должен надежно держать на себе глину, но вместе с тем не быть громоздким. Строить его надо очень обдуманно, как и всякое техническое сооружение. Логичный, хорошо построенный «умный» каркас свидетельствует о том, что у мастера есть ясный план работы. Такой надежный остов в дальнейшем «ведет» всю работу.
Надо обдумать заранее систему, каркас должен быть лаконичен, чтобы не создавать лишней путаницы. Лучше всего нарисовать вещь в натуру, если обстоятельства позволяют — на стене, и вчертить в рисунок каркас — по чертежу его легко строить.
Рисовать на стене представляет вот какой смысл: я уже говорил, что чувство безошибочного размера или масштаба — одно из самых тонких качеств скульптора, доступное далеко не всем, так же как не все музыканты одарены абсолютным слухом. Надо предоставить полную свободу проявлению этого чувства масштаба, особенно при обдумывании произведения, и когда решается уже вопрос о размере будущей вещи. Проект скульптуры, нарисованный в натуральную величину на бумаге, хотя бы и на большом листе, всегда как-то связан краями листа, которые не могут не оказать влияния на масштаб, либо в сторону уменьшения, либо, если намеренно пытаешься это влияние преодолеть, в сторону ненужного увеличения. И только относительно неограниченный простор стены может подсказать истинное решение.
Если каркас строго решен и выполнен, то он потенциально как бы несет свой будущий образ, определяя его конструкцию. Когда основной каркас готов, на него надо навязать несколько небольших крестов в виде деревяшек, скрепленных проволокой и висящих на проволоке,— ими будет удерживаться глина. Когда кладется глина, надо следить, чтобы проволока была натянута отвесно, иначе опора эта не будет работать.

Когда рассчитывается высота каркаса, необходимо учесть не только высоту фигуры, но и припустить достаточный запас высоты для глиняного плинта, который чаще всего нужен для общей композиции как архитектурная база, несущая скульптуру. Этот запас необходим во время работы, чтобы иметь возможность в поисках нужных пропорций удлинить ноги за счет пьедестала. Даже имея точный расчет размеров заранее, при работе, особенно с натуры, могут все же быть небольшие колебания масштабов. Скульптура должна иметь свободное пространство со всех сторон — и сверху, и снизу. Неприятно видеть этюд из глины, окруженный сверху и с боков, свободным пространством, а снизу упирающийся в твердую плоскость стола с тонким слоем глины. Механическое препятствие в одном направлении нарушает целостное развитие всей фигуры.

Каркас надо изготовлять так, чтобы он наименее стеснял работу также в смысле движения отдельных частей в стороны. Так, в стоящей фигуре, особенно при этюдной работе с натуры, где не может быть совершенно точного, заранее принятого решения, почти всегда выгоднее не вводить несущий каркас внутрь ноги, которая неизбежно от этого омертвеет, а вывести его или между ногами, или в поясницу, отступя от туловища. Таким образом, ноги освобождаются от функции несения реального глиняного туловища, благодаря чему легче осуществить такое положение ног, когда зрительно, то есть с точки зрения художественного впечатления, фигура прочно «стоит».

Каркас в основе своей должен быть прочен. Дополнительные его ветви должны быть закреплены с возможностью передвижения, чтобы самая точная установка взаимоотношения объемов не была затруднена, чтобы не пришлось бороться с глиной, существо которой состоит в том, чтобы быть податливой, чтобы на ней отпечатывалось не только волевое действие, но и мысль. Возражение, что внешний каркас мешает — несостоятельно: это необходимый производственный момент, к которому скульптор должен привыкнуть. Каркас должен быть строго отвесный, чтобы не создавалось оптических иллюзий, когда наклонные линии так легко вводят в заблуждение. Станок для скульптуры должен быть с вращающейся доской и установлен на уровне зрения.

После того, как твердо установлен размер и построен каркас, кладя первые же объемы глины, надо стремиться к тому, чтобы было выражено движение фигуры. Оно было схематически намечено в каркасе. При передаче движения нужно обязательно следить за фигурой со всех сторон; поэтому, особенно вначале, работу надо поворачивать как можно чаще.

Последующая ступень работы — установка масс тела и объемов его. Затем проверяются, так сказать, внешние пропорции делений тела. Я употребляю слово «внешние» потому, что конструкция не всегда с ними совпадает. Например, ноги человека по внешним пропорциям считаются от лобковой кости, тогда как по строению бедренная кость начинается почти от пояса, и массив ноги глубоко «вделан» в туловище, влит в него.

Говоря: сперва движение, потом масса, затем пропорции,— я несколько схематично расчленяю работу. На самом деле эти три задачи связаны. Движение в рождающейся скульптуре определяется не только соотношением больших объемов скульптурных масс,

но и их возможным направлением, балансом, их зрительной весомостью.

Таким образом, основной вопрос скульптуры — конструкция масс — неразрывен с проблемой движения в фигуре. Нельзя достигнуть совершенства, приделывая одну часть к другой. Все время надо понимать все произведение в целом, иначе отдельные детали никак не соберутся в один логичный цельный организм.

Никогда не надо работать отдельно над одной какой-нибудь частью вне ее связи со всей фигурой. Важнее всего цельность, органическая связь всех частей. В скульптуре все связано в неразрывное целое, и положение в пространстве одной части определяется положением других. И это не только в отдельном организме, где движение каждой части отзывается на всех других. В сложной композиции, в группе также нельзя размыкать взаимную связь между частями, потому что в настоящем художественном произведении все связано композиционно в одно органическое целое.

Группа — это не арифметическая сумма нескольких фигур, но единое целое. Изменение одной фигуры влечет изменение других. Противоположны этому такие групповые скульптуры, как, например, памятники работы М. Микешина конца прошлого века, представляющие нагромождение фигур, не зависящих одна от другой (памятник Екатерине II в Ленинграде, памятник «Тысячелетие России» в Новгороде).

Со всей возможной ясностью отдайте себе отчет, что именно вы хотите отразить в своей работе. Надо постараться увидеть мысленно свою работу уже сделанной, и строго проверить ее возможные достоинства и недостатки.

При избрании натуры может возникнуть мысль, что частное отношение к работе состоит в том, чтобы передать возможно больше деталей, изобилующих в природе. Это не так. Творческая активная работа заключается именно в том, чтобы суметь разобраться в бесчисленных подробностях, решить, что из них надо взять, чтобы дать логический, простой и ясный образ. Художник с самого начала своей деятельности становится активным истолкователем природы, устанавливая типическое среди всего многообразия.

Для ясности можно сравнить работу скульптора с работой писателя: художественная литература рождается тогда, когда из бушующего хаоса жизни мастер выковывает обобщающий образ. Нужно не расточать бессмысленно свои силы, разбрасывая из в погоне за деталями, а сосредоточить их на постижении сути образа, архитектоники изображаемого. Поэтому надо опасаться поспешного завершения всех подробностей, «вот, мол, все есть, как в натуре». Пусть лучше этюд как можно дольше не будет похож на модель, а вы будете в этом, может быть, пока только для вас понятном мире объемов, выискивать и намечать движение в пропорции будущих частей.

Очень часто человек не видит своих ошибок потому, что не приобрел необходимой привычки издали, как бы посторонним взглядом, разбирать свою скульптуру. Каждый раз, как вы внимательно посмотрите свою работу издали, вы найдете в ней новые недостатки и новые возможности ее усовершенствовать.

И, повторяю, совершенно необходимо как можно чаще поворачивать и натуру и скульптуру. По отношению к скульптуре, в отличие от живописи, возможно безграничное число точек зрения, и если вы

будете работать в одной точке пространства, то с другого места форма будет бессмысленна. Надо развивать в себе скульптурное мышление, оценивая форму сразу со всех сторон.

Полезно, встав на возвышение, посмотреть натуру сверху, так сказать в плане, или лечь около нее — и снизу откроются новые объясняющие форму сечения.

В создании скульптуры, как во всяком строительстве, необходима ясность плана. Нельзя начинать строить здание, машину или статую, не осознав во всех подробностях, что получится в результате работы. Настоящий мастер видит заранее свою вещь уже созданной. Гете говорит, что есть два метода работы — один, когда человек ищет воплощения в процессе работы, и другой — когда создание ясно видно автору до его реального воплощения. Это и есть высший метод.

Скульптору А. С. Голубкиной еще до революции заказали портрет ребенка в мраморе, а через несколько дней заказчики от него отказались. И вот, ничего еще физически не начав, Голубкина, с полным, однако, основанием говорила: «Как они не понимают, ведь я его уже сделала». Конечно, образ был создан воображением, оставалось осуществить его в мраморе.

Я далек от того, чтобы предлагать всем отдаваться бурному романтическому порыву. Нет, я стою за осознанную дисциплинированную постепенность в работе, за необходимость ясного плана. В работе надо быть одновременно холодным и страстным, и выработать уверенное чувство не ошибающейся техники. И отнюдь не торопиться, помня хорошую латинскую пословицу «торопись медленно». Я говорю о скульптуре, над которой работаешь медленно, долго, но понятно, что какой-нибудь «горячий» набросок карандашом или красками с изменчивой натуры ни на мгновенье остановить нельзя.

Вернемся к работе над одной фигурой. Как пример задачи связанности частей, возьмем расположение лица относительно фигуры. Большой осторожности и опыта требует это решение. Я говорю конечно не о приблизительном протоколе, а о решении задачи по существу, со строгой художественной требовательностью.

Задача отдельной портретной головы подчиняется тем же законам: цельности, органичности, пропорциональности частей.

При первых опытах работающий над портретом подвергается опасному соблазну поскорее сделать похоже, видя это сходство в отдельных частях лица. Такое поверхностное сходство сравнительно легко дается, и самое опасное, если не увязанные между собой черты лица быстро получаются похожими. Тогда от автора требуется большая решимость: не жалеть эту «похожесть» и работу переделать.

Нельзя изучать организм, не интересуясь, как он построен внутри. Скульптор должен постигнуть всю красоту форм кости, красоту, происходящую от замечательной целесообразности. В учебнике анатомии профессора С. А. Зернова есть на нескольких страницах «поэма» о локтевом сочленении, позволяющем разнообразие движений. И, как о законченных скульптурных произведениях, я думаю о черепе вепря, льва, гориллы.

Надо суметь перешагнуть через обычное невнимательное и даже предубедительное представление о скелете людей, этом прекрасном механизме, с деталями которого, между прочим, часто совпадают

открытия современной механики. Например, строение распила кости имеет форму устойчиво-сетчатой фермы моста и т. д.

Рельеф в условном пространстве, сжатом по направлению луча зрения, должен передавать объемные формы. Считается, что рельеф легче делать, чем круглую скульптуру. Но поскольку рельеф — форма условная, правильнее приступить к нему, поработав уже над полным объемом.

Изучая классический рельеф, можно заметить, что части, ближайшие к зрителю, сжаты сильнее, чем объемы второго плана. Чтобы рельеф не производил впечатления, будто изображена только половина предмета, обращенная к зрителю, он не должен примыкать к фону плоскостью среднего сечения изображений, а должен быть приподнят над фоном на некоторую высоту. В этом объеме скульптурное чувство учитывает вторую половину фигуры.

Итак, рельеф всегда предполагает сжатие форм, которые тем самым сродняются со стеной, часть которой рельф составляет. Рельеф, глубина которого изображает предмет выступающим от фона меньше чем на половину изображаемого предмета, называется низким рельефом (барельеф); больше половины — высоким рельефом (горельефом). Ровно половина толщины предмета никогда не берется, потому что это представляло бы собой механический разрез, не проработанный искусством. Фигура была бы чужда поверхности, с которой должна срастись.

Стремясь к сближению рельефа с плоскостью, высокий рельеф также нужно подвергнуть сжатию, поскольку рельефу присуще нести в себе функцию плоскости стены.

Произошел рельеф, можно предполагать, от врубания в плоскость камня, и лучшие рельефы несут в себе следы этого: в них местами сохранена нетронутой эта передняя поверхность, от которой работа пошла вглубь. В этом опять-таки сказывается учет архитектурного значения поверхности стены.

Так как барельеф есть часть стены, то естественно, что он принимает на себя функцию четкого ограждения пространства. Поэтому, врубаясь в поверхность стены, не следует повсюду нарушать логическую цельность ее строения, иначе это внесет в восприятие смутность и неясность. Нужно расположить композицию таким образом, чтобы многие части изображения на всем пространстве были расположены в одной плоскости, совпадали с передней поверхностью камня или дерева, и при дальнейшем врубании оставались бы нетронутыми островками. Это облегчает «чтение» рельефа, упорядочит его. Все пространство рельефа будет зажато между двумя поверхностями — фоном и передней поверхностью.

Изображения на рельефе иллюзорного глубокого пространства немногочисленны, и во всей истории искусства относятся к периодам увлечения пространственными перспективами.

Лепной рельеф, рождающийся изнутри кнаружи,— явление вторичного порядка, он как бы подражает своему брату — врубленному рельефу. Будучи лепным, он, казалось бы, мог позволить себе всякие «вольности» по части выступания произвольных высот, но и он в хороших своих образцах подчиняется требованиям архитектурной плоскости, чтобы зрительно не вырваться из стены, не оторваться от стены, не потерять с ней органического единства. На египетских рельефах понижен даже не весь фон. Только фигуры выделены окружающей их выемкой.

Движения развиваются в плоскости стены, тем самым сильно ее утверждая. В треугольнике фронтона эллинских храмов ставились круглые фигуры. Их постановка производилась строго вдоль стены. Обрамление их выступающим карнизом фронтона, великолепная «вписанность» фигур в пространство треугольника, создающего единое целое со стеной здания и с прозрачною «стеной» колоннады, позволяет рассматривать эти фронтоны также как некие рельефы, хотя в них нет главного признака рельефа: физической слитности изображения и фона — реального или воображаемого (в сквозном рельефе).

В этом решении фронтона, заполненного круглыми скульптурами, мудрый расчет: лучи щедрого южного солнца, двигаясь по этим фигурам, все время давали богатую игру теней, падавших от скульптур на заднюю стену и от одной фигуры на другую. Облитые потоками света фигуры фронтона являли всю мощь своей пластики. Эффект падающей на стену тени от фигуры заставляет иногда авторов менее строгих рельефов позволять себе в горельефах отделять некоторые части от фона. Примеры этому есть в восточном искусстве, в готике, в ампире. Эти отделенные от фона части направлены параллельно стене и поэтому не отрываются от нее.

Лепить рельеф надо на доске, поставленной почти отвесно. Нужно закреплять глину, чтобы она не соскальзывала, крестами на проволоке, сделав для того же внизу из доски полку.

Лепить надо, резко освещая рельеф скользящим светом. Это выявляет форму. Если осветить в лоб, рельефа не будет видно. Следует проверять форму движущимся светом, освещая ее снизу, сверху, со всех сторон. Скульптура должна выдержать любое освещение, хотя предпочитает она верхнее — солнце.

У каждого учащегося скульптора наступает момент, когда от этюдов он должен перейти к вещи, к произведению. Тогда встает вопрос о материале. Замысел скульптурного произведения должен обязательно учитывать специфические свойства материала.

Когда скульптура выполняется в твердом материале, она приобретает совершенно новые качества. Каждый материал, имея свою природу, способствует или тормозит реализацию формы произведения. И если природа материала понята автором и найдены формы, наилучшим образом ей соответствующие, тогда только вещь производит гармоничное целостное впечатление. Она убедительна, как организм природы. Вот почему так существенно, чтобы мастер сам работал в материале. Если у художника с материалом есть прочная взаимная любовь и понимание, то плодом их счастливого творческого союза являются вещи, вполне передающие качества и материала, и художника.

Нужно с предельной ясностью осознать отличительные свойства материала, чем он не похож на ряд других видов материи. Материалы скульптуры следующие: дерево, камень, кость, металлы, керамика, бетон, стекло.

В соответствии со способами обработки этих материалов, главные виды скульптуры следующие:

1) вырубленные, вырезанные; материал: дерево, кость, камень;

2) отформованные; материал: металлы литые, керамика, стекло, бетон, гипс (причем гипс есть переходная стадия);

3) чеканные (барельефные и объемные); материал: металл в листах.

Для точности надо упомянуть мало распространенный вид скульптуры, но дающий очень интересные результаты: тянутую из расплавленного стекла, полую и сплошную (выделывается на некоторых наших стекольных заводах, на венецианском в Мурано, в Китае).
Скульптура из дерева вырубается или из цельного куска, или же склеивается из отдельных частей, чтобы вместилась композиция, задуманная независимо от случайной формы дерева.
Дерево рубится круглыми и плоскими стамесками ударами по ним деревянного молотка (киянки).
Скульптура рубится или сразу из материала, или же сначала прорабатывается модель из глины (в тот же размер или меньший), затем из гипса и переводится в дерево. Причем надо сказать, что художественное качество вещи при этом меняется. Стадия гипсовой модели кажется сухой и суммарной. Однако она дает крепкую основу вещи. Надо лишь не копировать модель до конца во всем, пользоваться ее пропорциями и конструкцией, обрабатывая дерево свободно, как оно того требует.
При механическом определении любой точки работы для переноса с гипса на материал употребляется сложный циркуль, который устанавливается тремя точками опоры на модели, а острие, укрепленное на системе шарниров, подводится к той точке модели, которую надо найти в обрабатываемом куске камня или дерева. Эти точки называются пунктами. Когда острие закреплено, циркуль переносится на обрабатываемый кусок, в котором раз навсегда установлены тоже три постоянные опорные точки. Тогда острие указывает искомый пункт.
Пункты становятся так, чтобы срезать не до конца. Останавливаться надо, не доходя приблизительно на толщину карандаша до настоящей поверхности вещи. Заканчивают скульптуру, работая на глаз.
Впрочем, переход к материалу после глиняного, гипсового эскиза отдельные скульпторы решают различно. Один путь — работать на глаз, пользуясь эскизом. Другой — переносить механически с этого эскиза.
В этом последнем — механическом переносе циркулем — положительная сторона заключается в том, что автор в главном не отступает от своего замысла и таким доносит его до осуществления и будет делать шаги дальше в направлении образа по намеренно взятому решению.
При переводе же в материал «на глаз», в работе, собственно, подготовительной, может заглохнуть, затеряться первая мысль. Поэтому-то и следует вещь начинать сперва не в твердом материале, а в глине, чтобы творческая мысль легче и быстрее закреплялась, нашла воплощение тотчас после своего зарождения. А работа над ней — не искажающая, не изменяющая, но, напротив, раскрывающая — последует.
Работа в дереве или в камне своей требовательностью воспитывает и приучает к ясности мышления. При работе над деревом люди с не строго воспитанным вкусом иногда начинают увлекаться формами случайных выступов и наростов, которые дает само дерево. Это приводит к дешевым эффектам, говорящим о хаотичности и случайности, тогда как произведение искусства — это порядок, устанавливаемый волей художника.

Скульптура из дерева и камня отличается тем, что автор работает над той самой вещью, которая фигурирует в окончательном виде. Отлитые вещи (бронза) претерпевают перед окончанием те или иные стадии производства, как-то меняются.

В отличие от камня, дерево — материал не аморфный, не однородной структуры. Имеет значение слой, бег стамески, не одинаковый по слою и по торцу. И это не должно быть безразлично автору. Так, если вещь вся кругом сделана, например, одинаковыми небольшими вырезами небольшой стамески,— в ней не будет специфики дерева, она покажется каменной.

Есть упоение в работе над деревом. Человеку, овладевшему ремеслом, должно быть ведомо чувство, когда инструмент начинает ходить сам, как бы без усилия с его стороны. После работы над деревом переходить к камню легче, так как отсутствуют трудности, связанные со слоистой структурой.

Дерево — материал, только недавно вступивший у нас на арену действия в качестве материала большой скульптуры. Оно применялось в скульптуре негров, в Египте, в Западной Европе в средние века, для портретов, в резных больших фигурах для церквей и пр. Русская церковь не допускала у себя трехмерных изображений, и скульптурный талант народа, его чутье и умение обращаться с деревом вылились в игрушке.

Фигурки из белого дерева, от пяти до тридцати сантиметров, резанные русскими северными кустарями, достигают высокого скульптурного мастерства. Лаконичными средствами, минимальным количеством срезов дается выразительная характеристика предмета, животного, человека, группы, трактованной как одно целое. Многие из этих скульптур достойны стоять в музеях не бытовых, не этнографических, как это имеет место, но в музеях по искусству.

В противоположность лаконизму деревянной скульптуры народные работы из кости представляют образцы сложной композиции, детально разработанной, со сквозным рельефом.

Сквозное решение здесь очень правильно, поскольку оно максимально выявляет сущность структуры материала — крепкой, с крепкими слоями, кости. Был и из дерева тип работ со сквозным витиеватым орнаментом, например, золоченые решетки. Дерево вполне допускает «сквозной» тип работы.

Итак, подход к работе над деревом очень различен в зависимости от индивидуальности мастера, особенности и силы его одаренности. Выше описан самый надежный в смысле безошибочности способ — установка пунктов по гипсовой модели. Но, конечно, при большой ясности скульптурной мысли, при огромной опытности, человек может настолько ясно «думать в дереве», что обойдется и без механического перенесения пунктов. Я вспоминаю, как работал даровитейший резчик Рыжов — кустарь-игрушечник. В его загорелых руках светлое дерево казалось маслом, так покорно оно подчинялось острым срезам его стамесок. Его огромный опыт и ряд бесконечно повторенных фигур стоят за ним не только на протяжении сорока лет его работы, но смыкаются с опытом его отца и деда. Мало сказать, что он не слепо повторял установившийся канон, например, медведя, собаки, лошади и овцы; он спрашивал, какую породу собаки я хочу, чтобы он сделал, и его лайки, особенно пока он не слишком их «перезаканчивал», пока не «расписал» шерсткой, как требовал тогдашний заказчик,—

могли стоять на одном уровне с лайками прославленного скульптора Паоло Трубецкого. Оплата труда резчиков-игрушечников так была низка, что они принуждены были очень экономно затрачивать скульптурный материал — родимую осину; фигура всегда была точно вписана — теменем и ногами она упиралась в конец обрубка, а фигуры женщин, происходившие из расколотого по радиусам на трехгранные призмы кругляка, имели на своей спине и боках струи откола, которые захватывающе говорили о мгновенности рождения этой скульптуры, еще тронутой лаконичными уверенными срезами, совершенно достаточно характеризующими образ. Скульптор С. Т. Коненков с уверенностью сразу до полной глубины врубается топором в дерево с разных сторон и выпиливает пилою куски из древесного ствола, на котором слегка черканет несколько разметок, с абсолютной ясностью провидя все строение сложно комбинирующихся объемов. Противоположны этой силе работы, где по поверхности дерева бредет беспомощный рельефчик, подчиняясь случайным наплывам, почти ничего не меняя в чурбане. Чурбан — каким был, таким остался с той только разницей, что до работы был лучше своей органической простотой и не навязчив. Дерево представляет собой прекрасный пластический материал. Его теплая живая структура позволяет большое разнообразие в обработке. Поверхность его может быть доведена до точных геометрических поверхностей, или же могут быть оставлены следы острых срезов стамески, своим направлением подчеркивающие и выявляющие форму и как бы вовлекающие зрителя в процесс творчества. Структура дерева позволяет выполнение цельных блоков, но не противоречит, повторяю, и сквозным формам скульптуры. Работа над деревом и над камнем дисциплинирует скульптурное мышление, потому что при обработке материала невозможна случайная хаотическая работа; каждая форма должна быть ясно осознана и включена в ритм всего построения. Сопротивление материала, его преодоление заставляют обдумывать, не дают возможности возникать случайным формам. Правда, в работе над деревом возникает опасность — подчиниться случайности возникновения форм в процессе рубки, и вместо того, чтобы подчинять материал найденным художественной волей формам, работающий начинает удовлетворяться пустыми, ничего не значащими объемами. Этому не противоречит то, что художественный замысел в скульптуре из дерева и из камня может реализоваться двояким образом: целеустремленной художественной волей, что такой-то образ должен существовать, но можно и обратно: в сыром куске увидеть фигуру. И то и другое имеет право на существование, если результат убедителен своей силой.

Патинировать дерево морилкой или другой краской, как это часто делается,— не достаточно серьезно. Более основательный способ — облить дерево дегтем (родственным веществом). Можно, облив скульптуру дегтем, обжечь ее паяльной лампой. Окончательная отделка деревянной поверхности достигается полированием на воске.

Каждая порода камня таит в себе новые возможности и новые требования: трудно поддающийся обработке гранит рождает формы упрощенные, обобщенные, со скупыми подробностями.

Податливый мрамор позволяет очень разнообразные решения форм и насыщение любым количеством подробностей. Эта большая пластичность создает опасность увлечения мелочами, которые могут

приобрести самодовлеющее значение и заслонить суть художественного образа. Примеры подобного нарушения художественного такта, нагромождения подробностей, скрывающих пустоту формы и замысла, можно видеть на упадочных итальянских скульптурах, изображающих кружева и венские стулья с плетеньем — явное насилие над природой камня, извращения, вызванные требованиями банального буржуазного вкуса.

При отливе из бронзы изготовляется с помощью гипсовой формы восковая копия работы, полая внутри. Воск засыпается землей изнутри и снаружи, вытапливается, и его место в земле занимает расплавленная бронза. Этот способ называется «потерявшийся воск». Есть другой способ, без участия воска, так называемый «земляной». Бронза может повторить всякую форму. Несмотря на это, не всякая форма тут законна. В скульптуре из бронзы должен чувствоваться металл — расплавленный, текущий, застывший не в насильно навязанной форме, а в свойственной звонкому, горячему, тяжелому металлу.

Делать из бронзы, например, плетенья венских стульев, колечки кружев потому, что фактически их можно отлить, значит не понимать материала: как заставить бы того, кто может петь мощным густым голосом — пищать.

Замечу, что пока техника не была развита так сильно, как у нас теперь, у скульпторов не было столько смущающих соблазнов. Работы классических мастеров — греческих, египетских, ассирийских — не грешат против материала.

Мы должны быть на высоте возможностей нашей техники, извлекать из технических достижений достойные их новые формы.

«Тянутые» из расплавленного стекла вещи являют собой пример большого уменья подчинить себе материал: мастер выдувает фигуру из расплавленного стекла, видоизменяет ее на весу, приваривает отдельные ее части, пока стекло находится в горячем состоянии. Вещи получаются чрезвычайно богатые по декоративному содержанию.

Чеканенные объемные вещи исполняются по частям, которые чеканятся на смоле и спаиваются.

Глина, будучи обожженной, становится «вечным» материалом. В производстве обжигается экземпляр не авторский, а оттиснутый из специально приготовленной глины, в зависимости от сорта и приготовления которой получается майолика, фаянс или фарфор.

При работе над майоликой скульптору приходится учитывать то, что при производстве глина, усыхая, уменьшается приблизительно на $^{1}/_{7}$ своей величины.

У нас керамика только начинает применяться в монументальном искусстве. При зарождении фаянсового производства в эпоху Возрождения в Италии делали вещи крупного размера из фаянса (семья делла Роббиа). Затем обычным стало делать из фарфора и фаянса небольшого размера статуэтки, безделушки, стиль которых характерен пресловутой жеманностью.

В Китае, с самого начала этого производства, фарфор применялся и в больших скульптурах.

В нашей стране в начале XX столетия сделан был опыт покончить с предрассудком, будто фарфор годится лишь для статуэток. Этот опыт показал, что из фарфора можно извлечь новые качества в фигурах, группах, даже монументальных.

Скульптура из майолики, фаянса и фарфора представляет большой простор для воплощения различных художественных образов. Она привлекает не только очарованием своей поверхности, но и тем, что в скульптуру вводится цвет, законно и органически слитный с объемом. Керамика, пожалуй, единственный в современности вид скульптуры, который допускает насыщенную живописную многокрасочность. Это открывает совершенно новые возможности и наталкивает на решение задач, которые в другом материале не могли бы возникнуть. В чисто живописном плане эта область беспредельна возможностями. Причем особенную ценность имеет разрешение задач, связывающих цвет с объемом. Тут эти две силы не только слагаются, но как бы помножаются — настолько возрастает их действенность при удачном решении. Кроме того, участие в скульптуре цвета и тематически имеет иногда решающее значение.

То, что фарфор приемлет сотрудничество живописи и скульптуры, является его драгоценным свойством. Это уже предуказывает интересный ряд тем: ясно, что в фарфоре просится воплощение «расписных» животных: зебры, леопарда, пестрых куриц, лани, куницы. Последние мои работы из фаянса — леопард, которого очень весело (но и трудно в смысле соблюдения масштаба росписи) было писать на заводе, и наседка с черными пятнышками и желтыми цыплятами под крылом, на спине, высовывающимися сквозь крыло. Эту вещь я сделал по заказу нашего павильона на Парижской выставке, но потом курица осталась в моем хозяйстве, а взамен ее в Париж я отправил краба, в тридцать пять сантиметров, который несмотря на свою кажущуюся нескульптурность вышел лучшей из четырех заказанных для Парижской выставки вещей.

Фарфор позволяет чрезвычайную тонкость отдельных деталей, но нашему времени не свойственна та изнеженная изощренность, которая была типична для фарфора XIX века, когда из фарфора выделывали отстающие от основной формы лепестки цветов и ножки кузнечиков. Природа материала, правда, отомстила за это насилие тем, что вряд ли можно найти много экземпляров этих безделушек не поломанными.

Как и всякий материал, керамика требует, чтобы замысел произведения был неотъемлем от материала, чтобы вещь верно попала в материал, чтобы именно этот материал максимально соответствовал идее произведения.

Тот не скульптор, кто не понимает материала, кто сделав работу из глины, скажет или подумает: «Мне все равно, можно сделать из дерева, можно из бронзы». Материал надо понимать и не давать ему властвовать над собой. С материалом надо бороться, надо преодолевать его, а не подчиняться ему. У подлинного скульптора образ не может зародиться бесплотно, вне материала.

Наше время дает кроме памятников новый плацдарм для скульптуры — парковая скульптура, скульптура, сопряженная со зданием. Когда скульптура, насыщенная разнообразием формы, живет рядом со строгостью архитектурных объемов, они взаимно выясняют свою сущность, организуют ритм и закономерность ансамбля.

Размах нашего социалистического строительства таков, что, несомненно, мы находимся в начале эпохи расцвета скульптуры.

Можно быть уверенным, что требование эпохи вооружит и вдохновит творцов героического стиля, отражающего новые человеческие отношения.

Разговор с начинающим скульптором[62]

Скульптор должен искать объем, но все же надо рисовать, хотя бы для каркаса. Мыслить объемно. Надо, но это чрезвычайно трудно. Величайшая вещь в скульптуре — масштаб. Для этого некоторые не имеют глаза. Надо это развивать.

Если Вы пошли в этой вещи по линии этнографии — лодку возьмите серьезнее, как-то в сочетании с фигурой. Это у Вас не применительно? Поэтому лучше лодку заполнить, чтобы не было соблазна класть запонки и брошки. Сделайте снова. Но что бы я советовал для подъема духа — у Белорусского вокзала есть склад дорогих деревьев — чинара, розовое дерево. Купите обрубок; ну, 20 рублей. Чем Вы работаете? Хорошей стамеской? Вы, по-видимому, режете, а не рубите? Ну да. Сергиевские (Загорские) резчики сидят на низком табурете, как сапожники, упираясь в доску, крепко. А я — на колене, плечом. Божественно! Это приятно, гениально! (жена протестует — брюки портятся. Она права — надо упираться в доску). (Я буду говорить все, что у меня в голове мелькнет, простите.) У Вас общее заболевание — легкость рук. Вам кажется, что руки — что-то нежное. Но смотрите на мои руки. Сколько килограммов мяса? Сколько весит? Руки надо побогаче. Рука — это почти что нога. Тут руки — никакие. Обратитесь в Институт физкультуры или на стадион. Надо показать, что такое руки.

Конечно, лепить надо с натуры. С натуры, по-европейски, не делаете? Я два типа работы знаю: европейский — копировать модель, вероисповедание глупое. Восточный тип работы: изображать течение жизни. Жизненная память. Этот тип работы я считаю выше. А тут нет веса бедра. Паршивовато. Я готов Вам позировать (встал на четвереньки, одетый в одни трусики). Для этого лучше рисовать. Все думают, что ноги начинаются там, где кончается туловище у кукол, набитых опилками. В действительности туловище вложено в чашу таза, начало ног обнимает туловище.

Когда из материала — это кусок определенный — думаешь и влезет ли. Да, хорошо заранее, как Голубкина говорила, — удумать. Вы были в ее мастерской? Это был гениальный человек. (Молодой человек показывает и говорит: «Это ужасная вещь — «Партизан».) Вы относитесь напрасно застенчиво-пренебрежительно к своим вещам. Он урод по архитектуре, но для его образа это, может быть, и не плохо. Когда делают голову с выражением на лице — это очень опасно. Тут я этого не вижу. Голова труднее. Легче работать над фигурой. Учиться надо на телах.

Но лучше отрезать руки, чем как Вы подвели сооружение, несущее что-то легкое. Рука — вещь динамическая. Тут не оправдано. Изучать руку полезно. Свою. Кулак. Какой он у Вас между прочим? Вправе существовать скульптура — рассказ двух рук в пространстве. Без подставки. Как, товарищи?

У Вас все темы интересны, хоть кради. Я не украду. Так, милый — Вам через пять лет — имя. Мысли идут интересно. Но форму надо прощупать.

А, так встать можно? Вы специалист по конькам? Эта специальность лучше. Тут все слабо — по этим ногам я ожидал легонькой девочки. Тут и наивность, и Египет, — человек построен проще. В молодости я любил бугры. Прямота формы, а то одни изгибы.

У Вас иллюстративный росчерк — неприятно. Это увлекательно, но слащаво. Не надо подражать египтянам, но можно увлечься одним и другим. Не стоит идти в сторону пошлости.
Но не надо отчаиваться. Стоишь перед клеткой в зоологическом саду, и ничего не отжимается. А потом еще стоишь двое суток — и отожмется.
А это по пропорции плохо. Надо решать заранее — вот человек большеногий — буду это отмечать. Тут много зависит от процесса работы. Каркас вот ввели в ноги. Тут два преступления. Твердый материал — одно, но глина — другое. Глина, раз мягкая, она для того и глина, чтобы мне подчиняться. Не хочу, чтобы каркас был виден. Почему? Это процессуальная вещь. Он должен быть вертикален, и тогда он не виден. Вертикаль не мешает. Напротив, Вы от нее и считаете углы. Но раз Вы ввели каркас в ногу — я заранее не верю. Будь ты раз-Микеланджело. И постамент должен быть толстый. «Ну я покривлю душой», и укорачивает ноги. А мягкий пьедестал — прибавил ноги — и все. Я склонен думать, что тут бесформенность из-за каркаса.
Не устроен череп. Пухло. Как посажен, к шее — не вышло. Туманное многоточие... Не доработано, что ли.
У Вас понимание жеста хорошее. Это от того, что Вы конькобежец. На чем только стоит? Так — натуральновато. Не представляет единого целого. Широко расставился (мальчик мешает асфальт в котле).
(Потом молодой человек задал вопрос, что следует предпочесть — точность или эстетику и др. Под конец Ив. С. предложил оставить часть скульптур у нас, чтобы показать В. И. Мухиной. Обедали вместе.)

Композиция. Движение. Цвет. Записки

1931
Когда искали все новые формы «скульптуры», можно было бы делать скульптуру с движением вроде веточки — ударяющуюся и отскакивающую, или спираль, двигающуюся растяжением; легко падающие, переваливающиеся тяжелые бусы.

1934
Лист бумаги насилует волю, воздействуя своими краями и кроме того приятно рисовать монументальное на монументальном. Так я нарисовал памятник Островскому в натуральную величину в своей мастерской во Вхутеине; фонтан пловца для театра ЦДКА на дощатой стене балкона в Сучках.
Мне припоминается, как я проволокой «нарисовал» монументального быка, которого мне заказал архитектор А. В. Щусев для первой Сельскохозяйственной выставки. Выгнул и укрепил контур всего быка из проволоки, так что я видел его в реальности раньше, чем он был вылеплен. То есть видел я его еще гораздо раньше, в тот момент, когда я его изобретал, потому что начинать работы прежде, чем я увижу работу мысленно во всех подробностях, я не могу.
Я говорил своим студентам, что по каркасу, если он логичен, строен и лаконичен, уже можно ставить «зачет» как за готовую ра-

боту. Хватка мастера видна всегда по тому, как он приступает к работе.
Барельефом без фона я продолжаю традиции микенской культуры. Но тем, что фигуры в разных плоскостях, он отличается от микенских.
Когда движется скульптура, в этом нет ничего обидного.
Это не то, что дыхание Клеопатры в Паноптикуме — натурализм.

1935
Я не отделываю клюв «Дельфина» — он весь в движении, а то нос остановится[63].

Я всегда утверждаю, что самое тонкое и не всем доступное качество скульптуры — это абсолютный масштаб (понимать надо, что уж я-то этим чувством владею).

Я пережил тяжелое состояние: я всегда точно решаю размер скульптуры и терпеть не могу делать в маленьком виде эскизов, а по возможности — в натуру. А «Леопарда» сделал сначала маленького, увлекся, сделал слишком подробно и хорошо и горевал об этом, потому что затратил столько же энергии, сделал бы и большого.

Желаю быть Пигмалионом, чтобы скульптура двигалась.

1934—1935
Я полон мечтой и мольбой к Вам — начертать на бумаге Вашу великолепную мысль о праве скульптуры иметь реальное движение. Бескин просит статью о нашем Макбете для журнала «Искусство» в плане скульптуры двигающейся, потому что о театре его журнал не пишет. Иллюстрировать Вашу мысль будут куклы Макбета и медная, уже готовая модель фонтана с движущимися медными дельфинами, создавшимися м. б. не без Вашей благословляющей мысли. Статью можно назвать: «Движущаяся скульптура и движущаяся графика», включив туда же и театр теней, м. б. эскиз Эллады [64].

1937—1938
Может быть скульптура крашеная, полихромная. На каркасах деревянных — большими плоскостями чехлы парусиновые, вроде как на мебели. Какую скульптуру делать, рассчитывая на покраску?
Средневековая скульптура — католические богоматери: сначала все сделано, потом все буквально раскрашено.
Греки красили скульптуру. Потом считалось преступлением. Я пустил цветной фаянс.

1938
Некоторые по глупости думают, что чем ниже барельеф, тем он выше по качеству. Низкий барельеф — как бутерброд.

С Мазуриным уславливаемся, какой величины делать «Лошадь» и «Корову»[65]. Надо делать той величины, какой хочется, хочу в натуру с четвертью, а то что же в натуральную величину падаль делать.

1939
Известно, что скульптуру нельзя делать в буквально натуральную величину. Во-первых, она кажется усохшей, меньше натуры, и натуралистически подменяет натуру.
Но увидел у скульптора М. Холодной ее «Ребенка» (голову спящего), которую она сделала больше натуры, — это производит очень неприятное непонятное впечатление какой-то бабищи.
И мне открылся новый для меня закон, что детей надо делать в натуральную величину (и меньше), потому что в ребенке размер определяет возраст.

Златовратский: «Законы скульптуры не позволяют без подставки». Кто писал законы? Нужно ли такое скульптурное православие?

Многие скульпторы недооценивают высокие постаменты (в глине), но я всегда говорю, что если воздух нам не препятствует работать вверх и в стороны, зачем мы будем внизу ставить себе препону в виде доски и ударяться, как я говорил своим ученикам, мордой об стол.

Предельный пример изнасилования материала — виденная мною в дирекции Театра сатиры, видимо, итальянская мраморная гадость (с высокой голой глупой техникой ремесла) — «Наседка с цыплятами»: двое цыплят, кажется «по счастью» прижались к наседке, уцелели, остальные, стоявшие отдельно на своих погано-тонких мраморных ногах, все конечно разбились — на пьедестале — одни пятки.

Я всегда даю дату скульптуры — когда я сделал, а когда она вышла с фарфорового завода или переведена в материал (не мною, не дерево) — это не так важно. Может быть, она через пятьсот лет после моей смерти отлита из бронзы.

1940
Я люблю в барельефе ступенчатый неровный фон, и эллины любили.

1941
Гете говорил: «Mehr Licht», а я говорю «Mehr Luft»[66].

1942
Мне Бурдель нужнее Родена, хотя, возможно, что он дешевле. Но мне ближе. Больше похож должно быть. Декоративность.

1943
Мне кажется, мне удалось разрешить задачу русского пейзажа в скульптуре.

Материал в скульптуре[67]

Границы воздействия изобразительного искусства на человеческую психику не измеримы. Мы знаем искусство, которое подымает жиз-

ненный тонус, родит бодрость, радость, уверенность в себе. Есть скульптура, которая действует как трубный звук фанфар, рождая волю к победному действию.
Я хочу думать об искусстве пластическом как о радостном, лучезарном украшении жизни.
Не затем мы, скульпторы, обрабатываем металл, не затем мы его так любим, чтобы обращать его пламенную струю опять во мрак его первобытного вида. Он должен нести на себе печать наших рук, чтобы был он расплавлен и опасен, а потом побежден, волей нашей замкнут в форму, для него приготовленную. Пусть он перестанет тосковать о своей былой воле и пусть радуется ясности своего нового бытия — мы не враги ему, чтобы делать его тусклым — мы сделали для него больше, чем бог.

Фарфор — когда материал действительно удачно побежден — какой прохладной радостью наполняет он душу.
Работая над фарфором, я удовлетворяю свою давнюю страсть.

Мысль о пользе, необходимости и плодотворности смычки с производством становится для нас такой привычной мыслью, что мы даже не воспринимаем ее во всей ее бодрой свежести. Лет тридцать назад это живое и законное стремление к производству, то есть к жизни реальной, было новым и непривычным.
Прикосновение к производству, непосредственно к материалу, оздоровляет вкус и насыщает художника мыслью.
Я хочу привести пример из полиграфии.
Художники времен 1870—1900 годов, времени общего глубокого падения вкуса и в архитектуре и в графике, художники, исполняющие иллюстрации, а особенно лубочные картинки, сами никогда не видали, конечно, печатного станка. Исполнять на литографском камне должен был кто-то им неведомый, а они производили свои акварели, совершенно не зная и не обдумывая, как их воспроизведет литография, не подозревая того, какие красоты таит в себе литографская техника.
В 1906 году я довольно робко начинал свои первые опыты у литографского станка[68], но напрасно я стеснялся и робел — мастера на производстве, сколько мне ни приходилось с ними сталкиваться, очень охотно учат новичков и потом сами с удовольствием смотрят на непривычную для них широкую технику, когда автор сам на камне исполняет свой рисунок, и, поскольку он не стеснен копировкой, часа в три исполняет камень в квадратный метр, над которым мастера должны сидеть декаду.
Есть вещи, нашедшие нужный материал, и есть не нашедшие. Примером последних может служить почти вся «знаменитая» кладбищенская итальянская скульптура.
Очевидно, что авторы смутно думали о бронзе, а вышло — мрамор. Происходит это оттого, что мастера большого искусства считали ниже своего достоинства попотеть над камнем и самим в процессе черновой работы поискать форм.

Сплошь и рядом так называемые «большие мастера» и сейчас сами не работают над материалом — им мешают их крахмальные воротники, галстуки, манжеты,— и они всю «черную» работу предоставляют мастерам — не «большим», а действительно мастерам, имею-

щим дело непосредственно с материалом, настоящим потомственным почетным мастерам-производственникам.

Бронзовая скульптура имеет возможность быть прозрачной, сквозной. Для меня эта форма бронзовой скульптуры особенно интересна. Безнравственно эстетически, как всякая ложь, когда бронза притворяется камнем, фарфор — деревом (право, есть такие плохие фарфоровые сервизы, расписанные под дерево. Да еще имеют огромный успех и сбыт в Америке, как «русский стиль»).
В моих работах из бронзы меня увлекает идея сквозного рельефа. Золотая прозрачная бронза рассчитана на то, чтобы позади были фоном красные знамена. Тогда от вещи веет бодрою мощью нашей эпохи.
Решение этой задачи повлекло за собой следующее: по первому проекту гостиницы Моссовета [69] была заказана золотая бронзовая сквозная группа охоты, в темной лоджии на фасаде. Я сделал эскиз в бронзе, и тогда же двух оленей и бой лосей — сквозная группа для фонтана и фонтаны из кованого железа.

Большая радость работать на заводе фаянса. Очень бодро вспоминать, как на производстве, чтобы попробовать краски для моих больших работ («Куница» — 80 см, «Лань» — 75 см), я взял небольшие тарелки, чтобы мазнуть на них кое-что и послать в обжиг. Рука бездумно нарисовала петуха, рыбок, индюка; и особенно было весело, когда часа через четыре рабочий, зажегшись моим увлечением, принес мне из обжига горячие тарелки, которые он, улыбаясь, еле нес в толстых рукавицах, перекидывая с руки на руку.
Директор фабрики очень им обрадовался, этим шутя сделанным вещам, и теперь они пущены в производство для детских домов.

Я долго работаю над конным портретом наркома обороны для фаянса. Фаянс — это единственный род материала в скульптуре, который передает цвет. Алость знамен передать существенно.
Я сделал К. Е. Ворошилова принимающим парад. Краски этой вещи — алые знамена, золотая земля, рыжий белоногий конь и шинель.
В работе над конным портретом Ворошилова меня увлекала ответственная задача дать в небольшой работе (80 см, фаянс) монументальную величественную вещь, парадную, с героическими ритмами, созвучную нашей сказочной эпохе, насыщенную бодрым весельем. И после долгих поисков и вариантов я нашел теперешнее решение: нарком принимает парад на коне, конь коротким галопом идет вдоль бесконечного ряда реющих алых знамен, действительно алых, чего не было в скульптуре, привыкшей к необходимости изображать алые знамена бесцветными.
Сочетание золотой земли — этот цвет понадобился мне и отвлеченно, чтобы указать на то, что мы живем не на обычной земле, и для технических надобностей, чтобы этим отвлеченным цветом облегчить необходимый производственно объем, укрепляющий задние ноги коня.
Сочетание алого и золота дало соответствующий действительности аккорд красок. Я никогда в жизни не работал над неорганизованными объемами — упорное искание колыхания знамен в этой композиции дало мне неожиданные скульптурные радости.

Я искал, чтобы композиция хорошо смотрелась со всех сторон. Чтобы ее хотелось и было интересно обойти кругом. Одна из хороших точек зрения — по диагонали, со стороны правой передней ноги коня, с угла, как это и полагается по правилам высокой архитектуры, поскольку в памятнике (а это памятник) силен архитектурный момент.

Скульптору свойственна тоска по работам крупных размеров, особенно в наше время. Я только раз удовлетворил эту свою страсть, поставив в Ижевске бронзовый памятник Ивану Пастухову.
Некоторым разрядом почти физической потребности размахнуться было предложение И. Рабиновича сделать для «Гугенотов» средневековый конный памятник, а в этом году для будущей постановки «Мольера» в филиале МХАТ — статую командора и пару вороных для постановки в МХАТ «Пикквикского клуба», да еще тринадцать кукол «писателей» для Мюзик-холла (1934 г.), к которым я отнесся как к памятникам. Некоторые (Шекспир) в полторы натуральной величины. Эту работу я выполнял с бригадой бывших моих студентов Вхутеина[70].

Когда вещь страстно рождается, я замечал: сопутствуют внешние физические удачи, стихии начинают служить. Так, сделав «Рыбу», я стал искать кусок стекла, и легко нашел его во дворе стекольного завода, отброс производства, тот «изумруд», на котором она стоит в Третьяковской галерее.
Когда я в ударе, то говорю, что стихии служат. Понадобилась фанера, подшить под подставку «Страуса» — неточный квадрат — сразу находится точнейше совпадающая с имеющейся подставкой. Даже страшно.
Сделал «Дельфина», и судьба поднесла мне точь-в-точь такого размера, как надо, дутый стеклянный шар.

Я вообще не люблю вполне подчинять себя насильно найденному случайно куску дерева и из него «освобождать», что в нем уже вписано (только один раз в «Медведице» колоссальный сук огромного дуба подсказал мне выдвинутую правую лапу). А обыкновенно я считаю, вместе с мастерами средневековья, что можно рубить из склеенного материала. Конечно монодендр имеет свое очарование, но этот монодендр при больших объемах все равно часто теряет свою цельность от трещин.

Сделавши «Вепря» из глины, я отправился искать подходящий кряж дуба на лесных складах, и опять нашел — сантиметр в сантиметр. Только этому кряжу предназначалась другая судьба — он должен был служить в мясной лавке, на нем рубили бы мясо. Вероятно, теперь кряж в виде «Вепря» рад стоять в итальянском музее в Триесте[71].
Веселое было начало этой работы в дереве: я клиньями с торца отколол от звонкоколкого недрогнувшего кряжа целиком две огромные его щеки.

Каждый материал должен утверждать себя и раскрывать свою сущность с первого взгляда. Нечего говорить, что мысль новой скульптуры рождается у меня не иначе, как уже в определенном

материале. Никогда не случалось даже так, чтобы сначала родилась отвлеченная идея, а потом я бы ей подыскивал материал-воплощение.
Приходится всегда очень подумать, чтобы скульптура из кованой меди сразу говорила о себе, что она легкая, дутая, не литая, не тяжелая, как из бронзы.
Недаром и темы этих медных моих работ пока были только рыбы и птицы. Скульптуры чеканные, тянутые из медного толстого листа, подобно персидской и кавказской медной посуде...
Эти темы хорошо выразились в меди, лучше чем в бронзовом тяжелом литье. Максимальная ясность этого рождения от медного листа в «Страусе» с его пышными завитками перьев.

Мне очень нравится воск, гладкость: по моим приемам подходит. Я заранее знаю форму.

Материал и образ. Записки

1932
Основа моей скульптуры — это действенная любовь к материалу: к прохладе фарфора, звонкости медного листа, блестящему косому срезу торца дубовой колоды и материал, смею утверждать, платит мне взаимностью, такой же горячей любовью. Он и создает качество вещей.

1933
Мне даже нравится, когда немножко не хватает материала, даже глины. Экономия материала.
Будет ли студент скульптором или «занимающимся скульптурой» — зависит от любви к материи, для многих бездушной. Эту любовь я узнаю у кузнеца, глянцевито плющащего раскаленное железо, полирующего сталь, и столяра, слушающего счастливую музыку визжащих под фуганком стружек.
Замысел вещи никогда не должен рождаться вне материала. Часто материал вызывает к бытию вещь, и одновременно, ни мгновением позже рождается и совершенно точный, абсолютно не подлежащий изменению масштаб. Во время моего преподавания на скульптурном факультете Вхутемаса я всегда замечал, что некоторые студенты одарены чувством абсолютного масштаба (как абсолютным слухом), а другие нет. Всему можно выучить, но не этому.

Металл
1931
Скульптура из алюминия. Надо делать сильный разнообразный рельеф. Может быть, хорошо из хромированной меди. На ней, как и на стальных вставных зубах, очень интересно чередуются черноты с блеском.

1933
Обрубок рельсы. Материю люблю.
Именно то же чувство, что к людям, к природе. Волнует любовь (делаю кованое железо). Именно любовь — прямо дрожишь.

Бронза любит, чтобы ее били молотком.

Это кустарная ковка. Демидов отразился. Я давно думал ковать с тюшевскими кузнецами[72], но тогда думал «Лося» с ребрами в трехмерности.

Кстати: я один из первых скульпторов вводил этот новый в то время материал — кованый металл — и сделал в этом материале сорок работ.

«Бой лосей» — для гостиницы. Фонтан кипит вроде метели[73]. Адриан открыл мне сферу, заключенную в рогах верхнего борющегося лося.

Поставил стеклянные трубки к «Оленю». Изумительно. Концы трубок проецируются на стеклянном потолке, как будто тают в воздухе.

Я настолько легко делаю, что мне уже и не кажется, что это настолько хорошо. А хорошо. «Охота на лося» — золотая решетка.

Завтра — жюри выставки «На страже мира» в музее Красной Армии, куда пошло два варианта фонтана «Купание коня» и красноармеец на красном стеклянном шаре со знаменем (кованая медь).

После того, что я сделал во Вхутеине постановку в четыре дня и «Быка» в три дня, я не боюсь работы[74].

Сегодня я опять с большим наслаждением переводил в реальность свою мысль о парящем ястребе.

Хорош будет «Ястреб». И ничего, что рука так отрезана — ведь и в бюстах головы отрезаны — никому не мешает[75].
В «Ястребе» делать и шею длиннее и ляжки — будет семинарист голенастый. Длинны ляжки? Во-первых, у меня рисунок с натуры; ястреб терзает мясо — страшно длинные ляжки, а кроме того, мне не стоит идти по линии недерзания.

Соприкосновение воздуха с материалом в «Ястребе» — закон.

1933—1934
Можно сделать из кованой меди «Филина», большого, как «Индюка», он тоже легкий и пушистый (есть рисунок филина).

«Петух» мой проковырял когтями скамейку. «Петуха» поставил в греческом дворике на балюстраду — ничего, держится, и среди Коллеони тоже держится[76]. Искусствовед Аристова была при этом. Говорит: «А лучше всего среди готики уживается. Гребешок, как пламя летит».

Когда дельфины иногда цепью плывут по морю, кувыркаясь, я всегда к ним плыву сам или на лодке. В этом году видел ночью — они в светящемся море подплывали к пароходу, прочерчивая светящуюся дугу.

Каркас «Дельфина» сделал в день (18. IV).

1934
Вот интересно: у индюка хвост кругом и у петуха кругом, только у одного — перпендикулярно оси тела, у другого — поперек.

Я осуждал за некоторую непринципиальность литые ноги «Индюка» и «Петуха». Но, пожалуй, если иметь абсолютное чувство материала, можно дерзать, на любые сочетания, материала. «Страус» — хорошо литые ноги, тяжелые, а начиная с ляжек — дутые. А то может быть, излишняя принципиальность «без клея, только ножницы» [77].
А какое кому дело, как достигнут результат? Ниночкины Пушкинские афиши совсем не принципиальны: на листе ватмана прикреплены настриженности спиральные, а прекрасны по веселости [78].

У «Гуся» подставка — несколько слоев стекла (Ниночка посоветовала). Из-за одной подставки можно делать его, как бы он ни был сделан. А у «Страуса» — медный тонкий лист, на котором он стоит.

«Гуся» огромного что-то вдохновляет сделать. В кованой меди; я для этого и делал, но что-то не знал, как относиться к нему, достаточно ли хорош; но, пожалуй, в меди хорош будет, будучи дутым. Это он в гипсе неприятен — тяжелый и не полированный. Мария Вениаминовна [79] про него: «А зачем такой большой?» Я: «А зачем ты так громко играешь?».

1935
Искусственный воск мне очень по руке и подходит к моим темам: ноги зверей, хвост, плавники дельфина, крылья птиц.

Сначала был доволен постановкой хвоста «Дельфина», а потом стал «болеть хвостом». «Дельфин» с его обтекаемой формой и рулями глубины современен, это не очень простецкая, как я опасался раньше, штука. Так я и «Петуха» делал, казалось — петух и петух, а как он всем нравится.
Может быть, хорошо никелировать дельфина. Я попробовал обтянуть дюралюминием. Яростный такой блеск получается и контраст: чернота и резкий блеск. Он и сам черно-белый, мощнее делаются его изгибы, всплески. И современнее. Медное — это старинка. Интересно бы провести опыт: кованного из листа «Дельфина», и, если бы был точно такой же литой из бронзы, то — с какого расстояния сколько людей и кто именно чувствовал бы разницу их дутого и литого существа. Я думаю, что наше чувство материи гораздо чутче, чем мы думаем.

А «Дельфин» — это очень ново: привыкли, что скульптура должна быть тяжелая, а эта скульптура легкая, кажется — один порыв — и полетит. Легкость утверждается тем, что скульптуру несет стеклянный шар, который тоже держится чудом, потому что держится на стайке из четырех рыбок. Они быстро бросились от дельфина в глубину (у зрителя мелькает мысль о глубинах моря), навстречу его движению и меньше всего говорят о своей функции

нести тяжести: но это не противоречит архитектурному смыслу потому, что рыбки расположены на необходимых точках опоры.

Тугая форма «Дельфина».

От него, от «Дельфина», я думаю, людям будет легче делаться веселей. «Дельфина» можно и буквально похоже делать — он сам на жизнь не похож.

Страус должен быть пышный и в то же время высушенный пустыней, сухой. Он будет гладкий? Нет, не очень — он должен быть легкий, а гладкое — тяжелое, он весь трепетный непоседа.

«Страусу» голову не надо выше, а то получается растопыризм. Прелесть допотопности есть в «Страусе».

Урод. Страус мой.

Остро-то остро, но не больше ли смеху над ним, чем красоты? Можно видеть как карикатуру. В нем есть улаженные ритмы объемов.

Химера с Нотр-Дам. Надо ей существовать? Вот дельфина сделать, на него стали бы только радостно любоваться, и на «Петуха» любуются. Это правда не охватывает все возможные чувства зрителей. Хотя так пугать народ полезно: «О, какой мастер, какую гадость дерзнул сделать».

Когда «Страус» стоит низко — хорошо. Дружественный такой человек.

Почти раскаиваюсь, что сделал «Страуса». Я и когда делал, знал, что «Дельфина» будут любить, а «Страуса»-урода — нет. И есть в нем неприятное, если смотреть сверху — голова, спина, кудри хвоста жидки. Хотя это ничего. Хотя не буквально верно.

1936
Рисовал для теневого театра жирафу и решил делать в чеканной меди в 1,15 м. Это много раз у меня бывало, что вещь рождалась в скульптуре после того, как родилась первый раз в графике.

«Жирафу» сделать из кованой меди. Я чрезвычайно люблю делать коленки. Не корову же мне делать. Я очень большую нежность чувствую к жирафе: тут дерзость моя нужна.

Во рту «Жирафа» держит веточку чеканную — образец, из чего сделана. Я сказочник и сказочник.

Жирафу никто, кроме меня, и не может сделать. Как ее воспеть! В бронзе — натурально, тяжело, а это — дутый легкий, в этом его оправдание. Восточные традиции.

Жирафа существует в реальной жизни — а сказка.
В ней должны быть и восточные традиции полых металлических зверей, прекрасных уродов. Помню великолепного одного золотого оленя у Остроухова [80] сантиметров в 25, китайского или иранского.

1937—1938
Мне надоела латунь, отвратительно темнеет, тускнеет, зеленеет, совестно в Третьяковскую галерею войти («Рыба», «Петух», «Ястреб»). «Рыба» точно самовар попадьи бесхозяйственной.

Не для всех тем идет красная медь: «Дельфин» и «Ястреб» лучше из латуни. Она злее, а красная — пышность, самодовольство — «Индюк».

Фактура, получающаяся от молотка на металле, дает живую поверхность. Когда общая форма крепко ограничена и найдена, то мельчайшие неровности — ну как на земле горы — не нарушают общей формы.

Если ты металл, так будь добр блестеть.

Когда противный старикан, помощник моего помощника, чеканщик, позвал меня смотреть якобы почти законченного «Ястреба на руке всадника» («Ловчий сокол»), то вещь, исполненная из материала, вызвала невольно такое уважение к работе, что я не сразу заметил все уродство его «варианта». Прежде всего бросились в глаза перчатка, рука.

В модели это все-таки портрет моей руки, а там вся рука — какой-то кругленький кукиш, укороченный и утолщенный; узор на перчатке у меня сделан горячо, «небрежно», а он сделал аккуратненькие рифленые кантики и еще укорил меня, что у меня «ничего не разберешь».

Но такова сила материала, его убедительность, что у меня на мгновение мелькнула мысль, не оставить ли так. Уж очень архаическая «Персия». Но на кой черт мне его XI век!

Ястреб пухлый, кругловатый, добрый, совершенно голубь, а у меня злой, собранный, с гранями. Не принял, заставил все переделать заново.

1939
«Индюка», «Дельфина», «Пингвина» я леплю контурами-перегородками,— легче ловить тонкие изменения, чем обстругивать большие болванки, особенно из пластилина.

Надо лепить объемом, но когда объем хорошо сознаешь, можно обозначить его себе контурами. Также применяю иногда «незаконный» способ — срезать не вполне точно посаженный глаз и двигать его по поверхности, пока «щелкнет», став на свое место. Оказывается, теперь узнал о бесчисленном множестве контуров и передвижений удачных мест. Матвеев советовал. Значит, конгениальны, хотя скорее, думаю, дураки, потому что это приемы не по существу.

Ничего нет лучше в мире медных подносов.

Медный лист — хороший объект для настойчивости.

1952—1953
Чугун — голая проза, а гранит — голая поэзия.

1956
Теперь я сделал барельеф без фона, сквозной, «Голуби мира», среди венка лаврового и сияния. Для бронзы. И делаю горьковского «Буревестника» среди туч, волн и молний, большой рельеф без фона, сквозной, как люблю — метра полтора.

Дерево
1932
В скульптуре я обычно мало переделываю — слишком верю себе (как Ниночка говорит: влюбляюсь в свою вещь) — это недостаток.

1934
Так же, когда рублю из дерева по гипсовой модели, может быть, слишком слушаюсь своей модели. Например, «Козел» («Страсть») сделан нервно, выхвачены дыры, так сделал и в дереве. А, пожалуй, прав — и не надо было его успокаивать.

Нина: «Страшно, что у кабана такие толстые ноги». — «Ты хочешь сказать, что лучше было бы, если бы они были тонкие?». «Он ведь должен быть вертким, быстрым на бегу». — «Ноги сильные, чем же это дать? В кабане я имею право исказить образ (в лошади не имею)».

Со стариком заговорил о дубовом лесе, о полозьях (гнули в лесу). Он говорит: «Полоз — вот из клену. По льду дуб, когда сырость, не свезешь. Дуб — он занозистый, зашершавится, задерется и стоп, а клен — как стекло. А возьми — колодка для фуганка из клена — так и бежит».

Кардашов говорит, что «то и хорошо, что у Вас вдруг такой живой кусок — пятка какая-нибудь медвежья».
Самому мне нравится правый бок «Кабана»: он так вертнул задом и так «уик-уик» хрюкает.

Коненков исходит из куска дерева. «Осень» — девка грудастая из изгибистого ствола («Осень», которой Кривополенова испугалась, сочтя в зале у окна за покойницу).
Я обыкновенно заранее хочу определенной формы и потом нахожу кряж («Вепрь») или заказываю клееные куски. Только в «Медведице» развилина дерева дала выставленную вперед заднюю лапу.

1953
В молодости я лепил козла «Страсть». Весь он рваный, но вот что удивительно: с моего гипсового я рубил дерево. Когда я впоследствии поставил рядом законченного в дереве и его прообраз гипсовый, то этот прообраз был отвратителен своей рваностью.

Ватагин [81] разбирал, что незаконного в моем (деревянном) «Вепре»: «Что уклоняется от натуральной формы — это вполне законно, но

тогда зачем такие живые ноги (прекрасно сделанные, впрочем), и плечо так же трактованное, как у «Бизона» и «Козла». Ноги слишком громоздки». А я думаю, что главное отступление от натуры, это его хребет вроде римского шлема и ноги конечно преувеличены, но скульптурно плохо легонькие ножки под тяжелым телом.

Это неверное требование Ватагина, что уже если стилизован, так чтобы ничего живого, простого, натурального. У меня вовсе не настолько стилизован кабан, он живой, но в этой жизни — стиль.

И про «Медведя» Ватагин сказал: «Это не такой медведь, какие в лесу бывают». Я: «Ну конечно — русский медведь, в нем и сказка, он в сказке участвует».

Фарфор

1927

Я случайно натолкнулся на этот прекрасный материал: был у меня сделан четырехдневный святой «Ягненочек», который ни в каком материале, кроме фарфора, не мог быть исполнен.
Я прикоснулся к новому материалу и от прикосновения к новому материалу, как это всегда бывает, родились новые мысли.
Новые силы и мысли, теперь у меня полоса фарфоровых мыслей. Некоторые уже осуществлены.

1934

Шергин[82] про тамбовскую фарфоровую «Девку»: «Не человек — колокол». На кургане поставить, будут с поездов смотреть. И у моря можно поставить, где хочешь. Она точно огромная стоит. Вот какой памятник сделали».

«Ворошилов» мой фарфоровый едет против бури.

Делаю «Ворошилова» на коне, и чтобы это исполнить в фаянсе, между задними ногами закладываю некий объем, в будущем золотой, как земля. И вспомнил, что бывает красиво и интересно, когда при формовке заложен кусок. Нина говорит: «А еще красивее, когда из ящика кубиков один или несколько вынуть, еще в детстве я любила и любовалась четким пустым местом». Это аналогично тому, что форма отрицательная гипсовая или медная заманчивее для ума, чем положительный объем — таинственное ее происхождение. Видим то, чего нету.

Я думаю, маленькая голова всадника и создает крупный масштаб, как будто видишь снизу на площади.

Флаги очень приятно делать. Я думал, скука смертная, а приятно: чистая форма.

Ношу во чреве фарфоры.

Работая скульптуру из фарфора, я удовлетворил свою давнюю любовь. Мне кажется, когда грустно — достаточно погладить хорошее блюдце, чтобы стало веселее.

«Силуэт на фарфоре шаблонно!» Все шаблонно; и картошка шаблонна; так не надо судить: чуть-чуть другое, и уже ново.

Сделаю большого «Леопарда», авось это будет равно по остроумию росписи «Зебре».

1935
На Парижской выставке «Сэвр» получил малую серебряную медаль, а я и Конаковский завод — по золотой. Говорит о справедливости, беспристрастности французов и нашем качестве.
Значит я недаром в 1906 году пробивал брешь в предрассудке, что фарфор может быть только статуэтка. Очень существенный момент, когда единичный порыв переходит в общественное явление.

1937
Фарфоровые скульптуры Матвеева. Холодок у него.

Выставку фарфора устраиваю, интересно. Предлагают консультировать в Дулево (фарфор), и хорошо! Должен ездить в сосновый лес и в Институт стекла. «Вы стекло знаете(?!), Вы любите стекло, мы хотим, чтобы около производства были наши крупнейшие мастера».

1938
Выдумал сделать не только игрушечных пингвинов, а и больших: кобальт подглазурный, на нем сладострастно накапаны золотые капли — может быть солнце, может быть вода.

Извечное сочетание: подглазурный кобальт и белый фарфор.
Так же, как и я сам сейчас хожу; белые штаны и синяя шелковая кофта.

1939
Ленинградцы привезли фарфоровые эскизы, но «мы, будучи при всем, не ударим в грязь лицом» — расшибем их фарфоры кованой медью.

1940
Когда речь зашла о выставке монументальной керамики, устраиваемой Дворцом Советов, я по скромности забыл о «Добыче золота», самой крупной керамике в СССР и удивился, когда меня назвали керамистом-монументалистом.
Я был пионером и в исполнении крупных работ из фаянса, которые теперь так распространены на стройках, а в 1906 году, когда я приехал на завод, их не было.

«Сова» моя фаянсовая слушает, что в книгах написано[83]

Я хочу сделать изнанку крыла «Гуся» голубой — воздух. В «Троице» Рублева между крыльями и телом ангелов — голубая лазурь, я думаю, это изображено небо.

Блеск фарфора, вообще керамики, выявляет помятости совершенно нежелательные. Хорошо, когда по бедру идет один ровный штрих

блеска, как на французских бронзах XVIII века, а не то, что у меня на «Воде» — дребезг блеска. На «Ягненке» хорошо — мокрая шерсть.

1940
Показывая «Акробатку», я поставил ее на черный медвежий мех. Красиво.

Скоро у меня вышел этот «Белый медведь» на льдине (фарфор).

Я так давно не делал белых медведей, что забыл давно наблюденное: уши, глаза, нос у него на одной линии — уровень воды.

У белого медведя будут синие пятки и синие глаза, как у его «отца».

Спрашивал у Ватагина о своем «Белом медведе», он говорит: «Слишком плоские задние ноги», но я ведь хочу выразить, что он распластался; какое мне дело, что у него пышная шерсть.

Эскиз «Киргизки» в фарфоре. Жеребенка оставить белого. Фарфор любит оставаться белым, хотя жеребят белых в природе нет. Белые лошади родятся темными.

1943
В этом «Коньке» отразилось и то, что у меня был вороной орловский рысак, и то, что люблю белую резную нижегородскую игрушку и танагру, и мечта о золотом керамическом восстановительном обжиге, и сказочные русские народные росписи донец. Он только орловского типа, а идет иноходью, но так по композиции лучше. На таком я и верхом ездил и в те времена (не принято было на рысаках верхом ездить), а мне нравилось чувствовать под собой его могучий мах. И помню черную бурю его мятущейся гривы. Вот и керамический мой конь раскачивается на ходу. Он маленький, двенадцать сантиметров, а монументальный, величественный, он не игрушка, а вещь. Но думаю его в золотой поливе и дети будут любить и укладывать с собой в постель.

Конь — буря, явно барокко — все дело было в подставке. Решил было: не то игрушка, не то grand art. Теперь grand art. Сейчас он мне нравится наконец.

1954
Лепить этого «Коня» надо почувствовать себя богородским резчиком. Отнести его к Донателло и Вероккио. У них подковы, видимо, без шипов, и вся поверхность подковы поэтому ясно отполировывается об землю.

Сказочный «Конь» — веселый.

У него будет величественный силуэт. Грива и хвост белые. Трава белая с золотом. Сделаю ему золотые подковы. Этот «Конь» мне заменяет конный памятник. Делаю с удовольствием. Ясно почувствовал, насколько не похож четко-сладострастный мой разбор формы для фарфора с позолоченным нагромождением Орлова.

Мне с фарфорового завода прислали несколько моих моделей исполненных: белый медведь, лежащий плоско распластавшись на льдине, на животе, свесив передние лапы с края льдины. Я хотел его сделать самого из фарфора, а льдину из толстого зеленого стекла. Пока все из белого фарфора. А еще два белых лебедя, плывущих рядом, обвившиеся шеями. Их надо поставить на круг розового зеркала. Теперь вероятно буду делать фонтан — таких лебедей, из бронзы. И еще двух лебедей отдельно, блаженствующих, раскрыв крылья под струей фонтанов из двух чаш каждый. На Конаковском заводе Овчинкин рассказывал, что мою «Воду» директор приказал работать по вечерам, без народу, по случаю ее голости. Это было до Революции.

Стекло
1934
Недавно к нам домой приезжал крупнейший бог по стеклу, профессор Китайгородский.

Стеклянная «Береговица» хороша при лунном свете, когда она смотрит на луну. «Береговица» — из белорусского эпоса[84].

Пузыри выявляют сущность стекла.

Снег
1934
В связи с долговечностью бронзы я вспомнил, когда именно эфемерность материала чрезвычайно соответствовала сюжету, и есть большая прелесть в том, что вещь перешла в небытие. Это был памятник Пушкину из снега. Чистейшая стихия зимы чем-то больше соответствовала кристаллическому свету Пушкина, чем парадная тяжелая бронза, и тем более мрамор, слишком сладкий для него.
Живя в Сокольниках, я увидел как-то, что дети вылепили какую-то башню: «Давайте, я тоже умею». И не глядя ни на какие материалы, которых у меня не было, помня только его профильный автопортрет, я сделал из снега этот бюст в две с половиной натуры приблизительно.
Удивительно и радостно было то, что никто его не повредил до конца зимы, и только весной я видел, как подошли к тому месту, где он стоял, молодые мужчина и женщина и печально сказали: «Его уже нет».
Они, видно, привыкли к нему приходить.
Раз, ночью, в 30° мороза, мы привезли соломы, зажгли ее у его подножия и над ним в тихом синем небе встал столб фимиама, а на чертах лица трепетал розовый отблеск.
Другая несуществующая скульптура вспомнилась. Зимой, на речке Инюхе, в Домотканове, я взял с реки кусок льда, на изнанке которого при падении уровня воды наросли тонкие прозрачные перегородки вроде пластины, подготовленной для эмали «клуазоне». Из этой ледяной пластины среди редкого кустарника я сделал стоящего на коленях в снегу амура с крылышками. Его, кажется, никто, кроме меня, и не видел.
Тяга к скульптуре из снега процветала у нас в эту зиму, и домотка-

новские жители вместе со мною сделали в полторы натуры меня,— я был удобен для этого тем, что ходил тогда в армяке, белом, достигавшем земли[85].

Как пластический материал снег — не лучший ли, какие я знаю. У него есть свойство, уплотняясь, входить в самого себя. Так что иногда форма дается не наложением или сниманием, а просто долгим ласковым прикосновением горячей руки.

О совместной работе скульпторов и архитекторов[86]

Чтобы оценить условия, в которых мы теперь работаем, полезно осознать эпоху. Поэтому начну с истории: конец прошлого и начало XX века характеризуются глубочайшим упадком архитектуры и полным отрывом скульптуры от архитектуры. Скульпторы-художники на стройках совсем не работали. Царствовала лепнина. Причем, может быть, не многие знают, почему так усердно украшались дома скульптурой, подобно разделке тортов: под залог домов, «покрытых» скульптурой, давали больше денег, чем под голые дома. Это была высшая категория. Вот и «украшали». Как? К сожалению, еще остались следы. Я не уверен, сохранился ли шедевр подобного сорта в Плотниковом переулке у Арбата. Поэтому придется его описать. Решили, видимо, украсить высоким стилем. Сделали барельеф, причем низким он мог быть назван только по чрезвычайно низкому уровню мастерства. А изображал он срощенных в одно целое вроде близнецов Гоголя, Толстого, Достоевского. Самое занятное было то, что эта тройка была пущена раппортом — бесконечным повторением, причем с писателями не стеснялись, и где угол или труба водосточная отсекала половину Гоголя или половину Достоевского, он жил и так. Этот анекдот я рассказываю к тому, чтобы показать, при каком «синтезе» протекала наша молодость. Об архитектонике в самой скульптуре и слыхом не слыхали. Того, что неразрывной и значительной частью скульптуры является плинт, на котором стоит скульптура и через который скульптура связана со своей средой, никто буквально из скульпторов не понимал, скульптуру делали на бесформенной куче или тоненьком бутербродике. Я помню свою инстинктивную тягу хоть к какому-нибудь архитектору, но тогда это была такая далекая для меня область, что я нарывался все на таких архитекторов, которые не могли меня удовлетворить. Я был одинок в своей тяге к архитекторам, никто меня не понимал и нигде я не находил поддержки; даже лучшим скульпторам того времени стремление к архитектонике казалось унижающим скульптуру. Таков уж был исторический момент. Полезно сравнить,— близкое особенно скоро забывается,— воспитание моей молодости и то время, когда через пятнадцать лет я учил на скульптурном факультете Вхутеина наши теперешние молодые кадры. Тут уж дело было поставлено совсем крепко. Хорошие архитекторы вместе с нами консультировали студентов по их скульптурным работам, и постоянно шли задания на проектирование архитектурных ансамблей, площадей, архитектурных деталей. Теперь мне выпало счастье работать над прекраснейшей задачей оформления великого канала Москва-Волга.

Рядом стадион Динамо, канал, зовущий к веселым экскурсиям — это зона бодрой жизни. Значит, думал я, и скульптура должна быть предельно бодрая: дельфины.

Когда видишь эти прекрасные живые машины, сам становишься сильнее и увереннее. Одной широкой гармонией звучат и совершенные формы их тела, и линии их движения.

У меня это воплотилось в кованую медь и литое стекло. Анализируя теперь эту комбинацию материалов, я вижу ее законность: мощь машины, называемой дельфином, создает впечатление легкости и невероятности.

Эти же два слагаемых включены и в медностеклянную вещь: невероятно и легко держатся полутораметровые медные дельфины, ныряя над стеклянными шарами.

Введение новых материалов (кованая медь, стекло) обогащает возможности скульптуры. Нам ли в СССР бояться делать новые опыты!

В работе с автором Северного речного вокзала, архитектором А. М. Рухлядевым, мы сначала по отдельности, а потом совместно прорабатываем и архитектурные, и скульптурные части фонтана, все время уточняя композицию. Фонтан построен мною на принципе сквозной легкой формы. Он должен производить легкое впечатление.

Надо установить точно понятие монументальности, которым любят оперировать и вкривь и вкось.

Во-первых, понятие монументальности нисколько не включает в себя понятие тяжелого давящего массива, оно не противоречит легкости сооружения. Разве не монументален памятник Фальконе Петру Первому? Монументальна та вещь (пусть это будет миниатюрное японское «нецке»), внутренний масштаб которой решен с высоким мастерством.

Во-вторых, скульптурность и монументальность бывает разная для каждого материала: для камня — одна, блоком, для бронзы — другая, бронза может быть прозрачной, пусть и будет прозрачна, ей незачем притворяться монолитной, тем более, что по-гречески «литос» и значит «камень». Другие законы — для скульптур из фаянса и, наконец, особые законы для полого, легкого объема из кованой листовой меди. Вот почему вполне законно мои дельфины держатся на полых стеклянных шарах. Это может шокировать только педантов, а их очень полезно и приятно огорчать. Нам ли бояться нарушать какие бы то ни было традиции, в том числе и скульптурные.

Сквозной этот легкий «Фонтан дельфинов», которых для впечатления еще большей легкости и праздничности предполагается вызолотить, рассчитан для установки в прозрачной полуциркульной колоннаде, которой заканчивается с обоих торцов вокзал. Построенный А. М. Рухлядевым тоже на принципе легкости, Речной вокзал чрезвычайно точно соответствует и воде, и окружающему пейзажу. Лучшего места для фонтана трудно желать, потому что, кроме всего, он имеет очень большое число точек зрения: и с открытой лестницы, и с крыши, и с галерейки, венчающей полуциркульную колоннаду.

Надо воспитать себя и друг друга для решения заданий неповторимой эпохи. Задачи нам, скульпторам и архитекторам, поставлены широчайшие, небывалых масштабов. Дело только в том, чтобы дружно и искренне работать, откинув ветошь самолюбий и обид.

Моя работа для канала Москва — Волга

Три верхних больших дельфина укреплены на литых стеклянных шарах. Это придает особую легкость сооружению.

Сам всегда становишься бодрее, когда видишь этих идеально приспособленных к их жизни животных. Хотя, в скобках сказать, они были раньше земноводными и так идеально переродились в новой среде. Хочется думать, что человечество также счастливо переродится, когда окончательно будет жить в новой жизненной среде — социализме.

Если это воздействие — повышение жизненной энергии у людей, видящих мой фонтан, осуществится пусть даже в малой дозе и в подсознательных глубинах, это усилит мое счастье, которое я уже испытывал, работая над прекрасными законченными и лаконичными формами дельфинов. Все последовательные фазы работы радовали по-своему: воск, из которого я их делал в натуральную величину, хорошо передавал блеск их налитых силой тел. Кованая полированная медь закрепила этот блеск в вечности... Нет, одна стадия принесла вместо радости горе — гипс, который вообще терпеть не могу. Ведь скульптура из гипса это все равно, что дамское платье из газетной бумаги, а дельфины, кроме того, и отлиты были отвратительно, так что формы плавников пришлось искать заново уже прямо в меди. Ну, ничего — упорный материал вызывает еще большую решительность. Чеканная медь, хоть я ее и очень люблю, и многие темы исполнимы только в ней, но в работе с латунным листом всегда много трудностей и переделок. Потому что работа должна происходить без применения облегчающих процессов, причем нахождение точек по координатам труднее, чем при работе в дереве и камне, потому-то кованая объемная вещь строится из отдельных кусков, собирается воедино в последней стадии работы. Интересна история изображения дельфина в искусстве: во времена Возрождения их делали почему-то совершенно не похожими на натуру мордастыми уродами с генеральскими бакенбардами, и до того не похожими, что делали их для орнаментальности в крупной чешуе вроде сазана, а в действительности у них кожа голая. Долгое время в искусстве ими совершенно не интересовались, повторяя по вялой привычке ослабленный и изуродованный тип эпохи Возрождения. В наши дни я видел у одного видного архитектора дельфина много раз изогнутого, вроде сперматозоида или червя, чего совершенно не позволяет тугое тело дельфина. Прекрасные реалистические изображения дельфинов есть только на греческих вазах. И вот теперь только изображение дельфинов возвратилось к своей классической простоте и реализму.

Скульптура для архитектуры. Записки

1932

С железобетонным зданием мой фонтан с кованым оленем хорошо соотносится.

1934

Теперь трудно поверить, насколько в конце того века были неархи-

тектонические времена. Скульптура и архитектура были разорваны, казалось, извечно и навсегда.

Странно, куда иногда девается весь опыт, прожитый человечеством. А ведь холодными глазами глядел, недопонимая, на ту же Ассирию, на Элладу. Но, по-видимому, в подсознании было: ну, это там у них, а у нас должно быть так, как у Беклемишева, nomina sunt odiosa. Что в скульптуре половину значения имеет пьедестал, то, на чем она произрастает, никто об этом и не собирался думать.

В Училище живописи и ваяния я это проповедовал и работами, и словами. Правда, эта проповедь не имела большого резонанса. Нас училось — то человека четыре, то шесть. Как очевидно, что той вялой эпохе скульптура была не нужна. И какой мощный подъем и в количестве, и в качестве студентов произошел в нашем Вхутеине. Один не сбывшийся план монументальной скульптуры: под руководством И. В. Жолтовского проектировался в Сокольниках рабочий поселок, и мне было предложено сделать фонтан, который бы вязался с сокольническими соснами. Я сделал насторожившегося «Лося» с ветвистыми рогами.

1935

Проект фонтана, изображающий дельфина и рыбок. Струя фонтана должна бить дельфину в морду. Необходимо иметь заключение техника о возможности построения такого фонтана. Ввиду того, что фонтан должен быть принят целиком, считаю необходимым доработать его как с архитектурной, так и с технологической стороны.

1930-е гг.

В фонтане фигуры должны быть такие, что они заинтересованы водой, принимают в фонтане участие. В этом смысле правильны «Дельфины», или, вспоминаю, в Риме на пьяцца Навона дракона среди сложной композиции, изогнувшись вверх, он нижней челюстью ненасытно пьет струю воды несколько сот лет (в Риме фонтаны бьют непрерывно день и ночь).

Когда меня просили делать и второй фонтан в Химках, непременно с белыми медведями, я от него отказался — не хотел делать медведей[87]. Мне казалось, что с медведями впадешь в неизбежный шаблон, что они загублены модерном.(Оказывается, можно еще сделать и хочется.)

1937

Колоссальной величины медный кованый «Ястреб», парящий над площадью на спирали или растянутый тросами, чтобы не парусил. «Ястреб» этот — над круглым бассейном и струя фонтана, почти достигающая его.

1937—1938

«Рыбы» интересны тем, что есть и огромные, но и малюсенькие[88]. Кое-где напаять шарики стальные (на сеть), как капли воды, и кое-где — стеклянные бусинки. Не grand art (франц. большое искусство), зато l'art gait (франц. веселое искусство).

1938—1939

Вон какой я стал тихий: сижу, леплю барельефы маленькие — моде-

ли для Дворца Советов[89]. Сам своя собственная прабабка-рукодельница. Вырабатывается миниатюрист. В том, как я их работаю, сыграли роль нецке и геммы. Раньше тяготился миниатюрностью, а теперь полюбил.

На Рыбном павильоне[90] хотят поставить «Рыбу» метра в три, стоит на носу, ныряет: м. б. влияние моего «Дельфина». Отформовали огромного «Осетра». Мертвец мертвецом, толстый, разбрюзг, на себя абсолютно непохож.

Заказ для ВСХВ «Лошадь и корова». Я легкомысленно сказал помощнику: «большую делать веселее». Нина права, что я ни с кем не считаюсь, а только со своим желанием. Легко могли этих моих колоссов просто не принять, чего я и ждал процентов на 80, и сейчас еще сомнения окончательно не исчерпались. Но ошибка оказалась пророческой. Группы мне заказаны для внутреннего павильона выставки, а перед зданием стоит скульптура другого скульптора — «Бизон», может быть под моим влиянием сделанный, но поскверней. Теперь его хотят убрать (будут послезавтра решать), а мои гиганты как раз приходятся по размеру, по бокам входа. Я уже сделал проект.
Если ставить «Лошадь» и «Корову» снаружи перед зданием, надо выровнять их спины по горизонтали. Пусть «Лошадь» будет «выше вниз», иначе не получится соответствия с тягами здания.

Для выставки в Париже в десять дней сделал скульптуру «Бык с человеком», «Рыба с человеком», «Краб», «Курица».

Полива «Рыбака» красно-коричневая, золото-оранжевая, металлизация матовая. Я люблю блеск, как и сам — блестящий.

Оно, конечно, пикантно бы медь на стекле («Дельфин») вроде как Корбюзье. «Бык с человеком» — это все-таки не очень Ефимов. Моя первая композиция была по «Гераклу»[91], а это, страшно сказать, не то магазин на Кузнецком дореволюционный или не чистой ли работы немецкая или итальянская статуэтка. Вот «Краб» — другое дело, крепко и здорово.

Опять сорвался с крючка мой золотой «Олень» для Дальневосточного павильона. Тем временем отдали Кардашову. Ну, что ж поделаешь.

Портреты «Лошади-рекордсменки» и «Коровы-рекордсменки» я отказался делать: «Легче угодить какой-нибудь жене портретом мужа, чем гиппологу».

Колено левой ноги наружу. Проверить почку. Правее внутрь — скакательный сустав. Левый седельный бугор поднять. Шею срезать. Глаз добрее. Срезать ганаши. Атлант поднять. Ноздри вперед. Подрез за ушами заполнить. Переносицу выправить. Надглазные бугры с фасада симметричны. Упростить форму лопатки. Жеребенку лоб понизить. Симметрия губ. Суше путовой сустав, гривку. Глаз поменьше. Уши вверх и спереди полулунный вырез. Ногу переднюю — к окну. Губу верхнюю укоротить, носовую кость протянуть

вперед, между ганашами выполнить спереди, а сзади вырезать. прибавить левое плечо. Ноги задние уже поставить. Челку на глаз. Ложбину над хвостом. Подать крестец назад. Спину скруглить[92]. Дошли до формы, до предела. Обобщено, как в Египте. Форма живет.

1940
Неглупая вещь этот «Калмык» или «Башкир» на круге земли с заходящим солнцем. Кто же, кроме меня, может сделать ощущение степи и иноходца. И лошадей-то не знают, а уж ездить и вовсе не умеют.

Два фонтана «Грузинский танец» и «Тур». Над входной дверью — полуциркульный барельеф без фона «Грузинка, собирающая виноград», и «Грифон» крылатый наверху величественной лестницы. В гостинице в Цхалтубо умело использована «скульптурная графика»: она укреплена на внутренней стене холла, причем она укреплена на расстоянии пятнадцати сантиметров от стены, благодаря чему впечатление от нее еще значительно усиливается тенью, которую скульптура отбрасывает на стену.

1942
Я хочу «Грузина» сделать орлом: нос, глаза, на рукавах складки, отдаленно напоминающие крылья,— он вьется в танце опасным орлом.

Может быть «Грузинский танец» делать из обожженного дерева и кованой меди?

Проклятый Гитлер умудрился повредить даже непосредственно и моим скульптурам: две большие декоративные фигуры, которые были отлиты уже из бронзы для санатория «Красное знамя» в Крыму, разбиты, и все четыре оригинала разбились при обращении мастерской, устроенной в церкви, в бомбоубежище. В этой судьбе скульптур есть что-то наподобие Бенвенуто Челлини.

1943
Ребра металлических креплений тоннеля метро похожи на шпангоуты. Вся стена изрыта, выложена, укреплена тюбингами, кессонами, ящиками в тридцать сантиметров глубины. Невероятная сила рельефа, всякая скульптура на ней пропадет — как нету. Делаю и скульптуру[93] в двадцать сантиметров высоты — огромный рельеф, и местами пробиваю фон еще на тридцать сантиметров до дна тюбинга.

Я ведь сам барочный порочный человек — этот стиль ко мне идет. Один барельеф уже сделан в натуральную величину. Могучий.

1943—1944
Ну вот, я с настоящим вдохновением проработал огромную руку краснофлотца для метро. Незамаскированные тюбинги создают новую своеобразную красоту откровенной конструкции. Потрясающая сила: видно, как проходили сквозь земной шар. Кроме того, это решение чарует, как всякая п р а в д а. Потому что прикрытие мощных чугунных тюбингов «бутербродами» из тонкого мрамора противоречит истинам конструктивности.

Зрелище тоннеля, выложенного тюбингами, поражает величием человеческой победы, как явление стихии.
Это смелое решение было бы величественным памятником нашей героической эпохи войны, и большую боль испытывает художественное сознание, что решение задачи может быть ослаблено.
Скульптурное решение точно и удачно отвечает могучей светотени стены, вспаханной тюбингами.

Очень удачное решение станции метро: голыми тюбингами, только в военное время и можно было это сделать. Памятник эпохе, и это по мне работа.

Метро (Павелецкий вокзал), который я сейчас делаю, стиль барокко. Интереснее задания нельзя выдумать. Душкин мечтает, чтобы было похоже на разукрашенную корму Петровского корабля, в которой резные из дерева могучие барельефы врезаны в квадраты креплений шпангоутов.

Думал и о скульптуре. Додумался, что велю полировать свои барельефы для новой станции метро. Я терпеть не могу матового свежерубленого мрамора — в нем какая-то избитая ударами мучнистая поверхность, особенно белый, каррарский — рафинад, греческий пентелийский — желтоватенький: кроме того, греки промасливали мрамор.

1946
У меня как-то мелькнуло, что я никогда с таким удовольствием не лепил, как теперь для вестибюля Ярославского вокзала. Это не так, но такого конвейера фабрики хороших вещей не было.

Архитектор Душкин заказал голову медведя — опору под стенную капитель. Душкин: «Если бросить — голова медведя будет тяжело падать, а легкая сквозная капитель — виться за ней шлейфом».

Никогда я столько не делал. Подумать — тридцать рельефов! Бескрайнее количество. Перспективы без конца, целый штат кругом.

(Лепщикам): Нашей с вами работы (плафон в комнате «Матери и ребенка») никто не будет видеть — разве грудные дети, лежа на пеленальном столе. А хороши белочки, соболь и горностай... Страшно трудно теперь провести это на заводе. Вообще скульптуру делать теперь, это все равно, что «архитектуру на дому».

1950
Чувство масштаба есть высший признак одаренности. Руднев сказал: «Архитектор — это тот, кто чувствует и умеет осуществить вес». И взял, взвешивая в своих двух больших руках, клещи и случайно лежавшую лампочку.

Северный вокзал я делал, думая о налепах Дмитровского собора, но более реально, конечно, теперь надо. Ну и я делаю более реально, к сожалению.
У меня есть новые интересные заказы фонтанов. Я люблю воду, и

рад делать фонтаны. Когда бьет, они расцветают красотой. А когда не бьют, я хочу сделать так, чтобы вода все-таки присутствовала символически. Между телами «Дельфинов», на другом фонтане — между «Лебедями» я вставлю граненое стекло.

1951

«Любовь лебедей», над ними беседка из струй. Перед домом, по бокам лестницы — «Лебеди». Лебедь один воздел благодарственно крылья к небу (как я видел гуся, возблагодарившего природу после соединения с супругой). Другой, приподняв крылья, блаженствует под струями.

1953

Фонтаны для дома отдыха министров я делаю барокко. Барокко сейчас подходит. Смелостью своих преувеличений. Да сам я — барокко — Меньшиковская башня, с которой мы — друзья.

Из «Любви лебедей» получается шестикрылый Серафим. Почти ч у д о в и щ е — может быть и хорошо.

Хорошо, что вокруг «Лебедей» простор есть, есть; где взмахнуть крыльями, а сделать из них, как вам хочется, тесную толпу — будет очередь за галошами. Один к одному — и двигаться некуда. А так они улететь могут.

Чаша хороша тем, что «Лебеди» малы. Лебеди — не кариатиды. Мне говорят: «Прибавить ширину крыла на 10 сантиметров». Отвечаю: «Это организм. Нельзя безнаказанно прибавлять. Вот я Вам прибавлю 10 сантиметров носу — плохо?»

1954

Леплю дельфинов:

1. Дельфин на стеклянном шаре;
2. Девять «человек-дельфинов» в Химках;
3. Три дельфина — в «Красном знамени» на водорослях из красной меди;
4. Шестнадцать дельфинов — в университете;
5. Два дельфина — в Сочи [91].

Их только там, бедных, не поместили на предназначенных пьедесталах; не смогли дураки подвести воду, а поставили среди бассейна на пакостной горке из романтических расколков гранита. Терпеть не могу этой ложной романтики садовников. Каково им жить на этих камнях! Хорошо, что я сделал для них пьедесталом взмывшую бронзовую волну.

Больше пятидесяти лет тому назад я вылепил большой, больше аршина барельеф — портрет Леонардо да Винчи по его рисунку — автопортрету с указующей рукой и астрономическим прибором. Давно. И очень давно я о нем не вспоминал. Лепил, как я тогда мечтал, для Московского университета. И ничего не помню о его дальнейшей гибели.

Я решил, что я, как ученик и родственник Серова, имею большее право, чем кто другой, опираться на Серова. И ведь Серов не нашел

окончательного языка для своих басен, в смысле их распространения. Все способы, основанные на фото,— не способы репродуцирования, там нету живого прикосновения художника; тепло передает прикосновение мастера, бумага, лично прикоснувшаяся к доске, которой касался гравер. Я, думаю, уверен, что Серов с удовольствием бы увидел, как я превратил некоторые его басни в бронзовую графику[95]. Я начал с того, что придумал взять его «Волк и пастухи», не помню точно названия: «какой бы шум вы подняли друзья, когда бы это сделал я».
Посмотрел серовского «Волка» около овчарни. Оказывается, он анфас при-анфас и хвост спрятан. Но я его вывернул по-своему.
Еще сделал Мартышку с очками, поместя ее среди банановых листов. И Мельника, гоняющего кур. А самостоятельно, один Ефимов без Серова: «Слон и моська», «Крестьянин и работник». Я сделал для Варшавы барельефы[96] зверей и орнамент с голубями. Теперь еще сделал четыре театральные маски — тоже для Варшавы заказали. Архитекторы дали свои рисунки. Брал их Георгий и сказал им: «Ефимов никогда не делает по чужим эскизам. Попробую». Сначала меня их маски огорчили, потом, «оттолкнувшись» от них как можно дальше, сделал хорошие. Они эллинские. Но почему только эллинские — одна немножко и восточная. А теперь еще Руднев заказал тоже для Варшавы повторение университетского фонтана с дельфинами.

1954
Георгий в течение нескольких дней сооружал каркас из досок и брусьев разного размера на нашем прелестном поворотном круге, таком послушном, что многопудовая глиняная «Медведица»[97] приходит в движение при отрывании небольшого куска глины одним захватом кулака. На отлип. Сложное сооружение из досок уже имело облик «Медведицы». Никогда в жизни мне не приходилось искать, менять позу, как сейчас я это делаю с «Медвежонком». Ведь этот «Медвежонок», если встанет на задние лапы — так почти с меня, а мать его длиной в 2 $^1/_2$ м, так что приходится оперировать большими кусками глины. Это даже забавно.
И что непривычно — работать не в абсолютной уверенности, что выйдет. Всегда я совершенно ясно знаю, что сделаю. Да и маленькие вещи я начинаю делать, когда совершенно ясен замысел.
Так получилось потому, что когда я делал эскиз «Медведицы с медвежонком», я был не в полной силе. Леплю «Медведицу с детенышем». Шаховской: «Только он не белый (медвежонок), ну — в профиль на мамашу-то похож...» — Бог с ним. Надо мне воспользоваться своей репутацией, что я делаю не то, что надо. Леля: «Медвежата пушистые — ведь лапы должны быть подушки» — «$^1/_2$ гонорара справедливо считать Вашим». Переделал — лучше. Леля про медведицу живую: «Идет — как будто мускулами и не шевелит, непреоборимая». Скульптору отличному, Зеленскому очень нравится сама медведица — трагическая. Может быть, лучше медвежонка? Нет. Я всегда думаю о публике, чтобы ей было интереснее — материнство, разговор с детенышем.
Фаворский: «Я тоже думаю, что должна быть какая-нибудь интрига или в цвете или в форме. И про Моцарта говорили, что он заставляет публику слушать фиоритуры, чарующие публику, а потом дает серьезное свое».

Расписать медведей шерсткой — в этом я учусь у народных русских резчиков.

Скульптурная графика. Записки

1933
Мне было предложено скульптурно разработать тему для выставки «15 лет Красной Армии».
В смысле художественной трактовки я предпочел остановиться на условно-декоративном решении своей задачи. Принцип сквозной скульптуры-рельефа помог мне выйти из трудности освоения скульптурного пространства и дал возможность решить проблему отражения в скульптуре массовой темы (двадцать конных фигур).
Треугольная форма общего контура рельефа в целом дала мне возможность фактически решить задачу отражения горной местности — поля действия конницы (Урал), а идеологически — подчеркнуть поступательность, подъем, а также трудности в завоевании Красной Уральской конницей своих теперешних позиций.

Барельеф без фона — это я пустил. Начиная с «Лося» деревянного. «Конница в горах», «Любовь оленей», «Охота на лося».

Сквозная лань для фонтана. И не холодно ей? А то бывает эта мысль (т. е. нельзя для фонтана делать натуралистические вещи).

1938
Это хорошая идея — сквозной барельеф, стоящий среди залы. Он становится объемным, не приобретая громоздкости объемной вещи. Хорошо читается силуэт.
Распространяется сквозной барельеф без фона. Интересно было бы узнать иногда: я повлиял или из воздуха? (Хорошие идеи встречаются.)

1937—1938
Все-таки я продолжаю свои линии, проповедую сквозную скульптуру и делаю «Оленя» и «Рыбу» из кованого железа, «Занятие командных высот», «Охота на лося», «Любовь оленей», «Укрощение быка» и, наконец, «Чапаев».

В гостинице и водолечебнице Цхалтубо применен оригинальный и новый прием, названный «скульптурная графика», правда, в ней повторена прелесть старого русского народного искусства XVII века. Процветало кузнечное искусство. Кузнецы-художники создавали изумительные кованые решетки растительного орнамента и звериного. Такова решетка Хоромного тупика в Москве и кованые решетки в музеях.

1950-е гг.
Я пришел Вас порадовать совершенно новым родом графического искусства (скульптурная графика с тенями). Что скажет принципиальный Фаворский?
Этот принцип развит и обогащен: прежняя кованая плоская решетка приобрела скульптурную поверхность. Этой поверхности мало в этих новых, теперь не кованных, а отлитых в бронзе решет-

ках — поверхности мало, но она тем драгоценнее выразительностью своего рельефа.
«Скульптурная графика» — это точное название — это действительно и графика, и в то же время скульптура. В Цхалтубо они стоят перед большими окнами, окруженные орнаментами. Мощью своих линий они перекликаются со знаменитыми витражами готической архитектуры. Может быть, они еще законнее, когда стоят в открытом воздушном пространстве под деревьями, когда сквозь них видны далекие снеговые горы.
Когда на расширении садовой дорожки стоит обычная объемная скульптура, она создает психологическое препятствие движению, а эта сквозная не препятствует — она своим изящным силуэтом только украшает пейзаж, не загораживая его.
Хорошо и сочетание этих, не давящих своей материей, скульптур с прозрачными живыми струями фонтанов, когда кажется, что и сами линии бронзового сквозного силуэта стали подвижными.
Такую грубую вещь, как решетка моя, надо закончить особенно тщательно, а то будет одна грубость.

1951
Рад, что Вы познакомитесь с другими моими любимыми детьми. Я их окрестил «скульптурная графика». Их теперь уже народилось девять человек, и все в бронзе по 2 м 30 сантиметров.
Я чувствую, что их предки — это русские кузнецы XVI—XVII веков, которые ковали чудесные решетки. Но свои я не люблю называть решетками, потому что они замкнуты в себе, а не часть ряда... Я люблю их за то, что они хорошо сливаются с природой и не загромождают ее своими телесами. Пять из них в Цхалтубо, а другие четыре сделаны для Сочи и будут, надеюсь [установлены]. Это «надеюсь» по большой осторожности — они уже на Кузнецком мосту во Всекохудожнике ждут открытия декоративной выставки, устраиваемой в ответ на китайскую. Я вообще, по счастливому случаю, за последние пять-шесть лет сделал много бронз и больших.

1950—1951
Моя решетка из водорослей-хвощей университетского фонтана оказалась к моему удовольствию, кроме того, поразительно похожа на лошадиную ломовую или масляничную сбрую с могучими ременными кистями. Эта решетка должна быть сделана и грубо и нежно, как ласка мужчины.

Родилась одна новая вещь: для фонтана на фоне окна — «скульптурной графикой», отлитой из алюминия и красной меди, и чугуна, трехцветная. Прозрачное не густое дерево с перевитым стволом, с поющими скворцами, подлетающей к дереву неведомой породы птицей, и сидящей на гнезде и поющей, окруженной венком, изолированной в своем семейном счастье. На дереве, явно сказочном, листья лавра и удлиненные вербы — и висят на нем два апельсина из красной меди. А могучая трава под деревом черная из чугуна и среди нее с одной стороны — колоссальный (сравнительно) ландыш и с другой стороны — два тюльпана из красной же меди. Получите! Нет, все-таки я России нужен — легкий и веселый скульптор.

Мои памятники. Записки

1930
Мы проплыли около 200 верст по реке Чепце, приехали потом в Ижевск, сделали не без блеска доклады и выставку по работе экспедиции. Результат — заказали мне шесть картин из вотской жизни и в конце заседания попросили не могу ли помочь по постановке памятника местному деятелю Ивану Пастухову[98]. На другой день я говорил с председателем облисполкома. Согласился.

1933
Полезная вещь настойчивость: памятник Ивану Пастухову стоит. А вот памятник Островскому Александру Николаевичу — нет. Я сделал его, сливши отчасти его образ с ликом его героев, потому что он сам не чужд был этой среды, и по устным рассказам я знал, что он сам носил иногда нагольный полушубок со сборами (что даже раз было поводом к нелепому недоразумению, когда его стали выводить из офицерского собрания).
На конкурсе этом Голубкина и я получили по 2-й премии, а поставлен памятник Андреева, на котором Островский кажется старым барином, что Островского недостаточно выражает.

1930-е гг.
Еще работал на конкурсе памятника Карлу Марксу для площади Свердлова. Его сделал опер申шимся уверенной рукой, как кормчий (рулевой), на огромный в 1/3 его роста том «Капитала», который стоит, разрезая пространство наискось, ребром ко всему миру.

1934
На конкурсе памятника Свердлову я сделал героическую монументальную женщину, высоко поднявшую факел в руке. Это проектировалось для площади Свердлова, и я предложил окружить ее светящимися фонтанами красного цвета.

1937
Я, кажется, пока шел по Самотечному бульвару, придумал идейку, которую Бенвенуто одобрит,— пьедестал конного памятника Чапаеву[99] и фигур красноармейцев сквозным барельефом по овалу. Блок памятника сквозной.
Проект памятника Чапаеву. Он на легком коне, в бурке, скачет. Постамент — из фигур его бойцов-воинов, это «скульптурная графика». Постамент в основании овальный. Когда идешь мимо, то виднеется противоположный ряд фигур, что на другой стороне постамента, и получается как бы движение массы бойцов. У Чапаева бурку отнесло назад, хорошим получился удар воздуха в бурку от разрыва (когда я его переделал после конкурса).
Во время конкурса на этот памятник заказчики одобрили и выбрали именно памятник Ефимова, сказав: «Остальные все похожи один на другой, а этот особенный»[100].
Я сначала думал сделать сквозной барельеф вокруг гранитного блока. А потом — зачем блок?

Адриан: «Будут путаться два барельефа». — «Дурья голова, ты мне открываешь его новое достоинство — динамику, будет двигаться толпа».
Меня вообще давно интересует проблема «ажурного монумента». Он борется с односторонним пониманием монументальности как «тяжести единого блока» — понятие, внесенное от каменной скульптуры. Литая бронза и особенно кованая медь, которую я ввожу как равноценный скульптурный материал, имеет свои законы. Если бронза может, то она и должна быть сквозной. Предельным выражением этой мысли стала осуществленная модель памятника Чапаеву, где я дерзнул уничтожить гранитный блок и опорой несущегося легкого памятника оставил сквозной барельеф сподвижников Чапаева, идущих по лесу.
Это решение пьедестала дает всему памятнику динамику, так отвечающую теме. При движении вокруг памятника сквозные фигуры бронзового рельефа двигаются одни относительно других.
Довольно комодов, которые подпирали царей и императоров.

Памятник Чапаеву будет поставлен в Алма-Ате в парке, среди фонтанов, на фоне снеговой цепи гор.

Опирается конь Чапаева (опора для бронзы технически необходима) на дым разрыва, чтобы создать впечатление, что Чапаев всегда окружен опасностями войны.

Я вечером лепил «Чапаева», и он соединился у меня со сверкающим красной медью блюдом моим.
Потом я и действительно поднес его к блюду. Его силуэт великолепно вписался в сверкающий круг. А на другой день в Третьяковской галерее я увидел крылатого на крылатом коне Аристратига Михаила, тоже вписанного в круг.

Техника скульптуры. Записки

1930
У меня точно воспитательный дом с тремя глиняными скульптурами — пеленать; одна мокрая, другая сухая.

1931
Когда я леплю большую вещь из пластилина или воска, я люблю обозначать сначала будущие объемы дуговыми перегородками: вроде как остаются меты при земляных работах, только процесс обратный. Работа в этом состоянии имеет приятную легкость и конструктивность.

1932
Вряд ли кто из скульпторов поверит, что я работаю даже без станка, и все время — скувырнется или не скувырнется. Благо что у меня есть и темперамент и выдержка.

Работаешь, работаешь, неожиданно вдруг получается. Складки обобщаются. Я люблю иногда работать — приколачивать длинной доской: тут стукнешь, а в другом месте отзовется.

1934
Я стал увлекаться крутой подвяленной глиной, что отражается на крутизне решений формы.
Чтобы договорить до конца, я думаю, что о консистенции глины, надо сказать, что крутая подвяленная глина, иногда отполированная до блеска, совершенно уже законна в керамике.

«Дорогая Мария Яковлевна. Инструменты для скульптуры, которые Вы прислали, необыкновенно хороши — умные, особенно одна стека. Я теперь работаю над конным портретом Ворошилова для фарфора, и все мучился, не достигалась полированная поверхность, а Ваш инструмент пустил, он сам и сделал. Я знаю, конечно, что значит инструмент, но как-то вышло так, что у меня какой был, роздал, да по неорганизованности характера и не завел себе благополучного инструментального хозяйства, и иногда напрасно обвиняешь свои руки, так как не даром существует русская пословица, которая особенно энергично звучит у Вас в Париже: «Без инструмента и вошь не убьешь».

Из письма к М. Я. Львовой[101]. 1934.

1934—1935
Чтобы восковая скульптура держалась, не плыла, надо обклеить ее одним слоем бумаги, сделать на форму «бюстгальтер».

Сколько людей я заставил работать на мою скульптуру: чеканщиков, литейщиков, керамистов! А потом все посевы собираются сюда.

Кардашов делает вещи прямо из гипса «в намазку». Это практично только тем, что сокращает отливку, но будет, конечно, всегда менее точно решено, чем в глине: тут нелепо бороться с материалом, нет резона, тогда уж режь из дерева. А гипс все равно снивелирует. Все равно, как он произошел, все равно — гипс.

1938
Глина пластинчатого строения (когда глину тискают, пластинки становятся беспорядочно, а когда льют — они прилегают плоско).

1939
В глину глицерин, чтоб не сохла.

1942
Вот божественный инструмент для скульптуры: сапожный нож — широкий, ровный, параллельный самому себе срез (если есть такое понятие), держащий плоскость.

Сейчас леплю из воска метопы — доски над входом в метро «Автозаводская». Интересно получается новой техникой из воска: пришквариваю (благо мое начальство по художеству — Шквариков) горячей стекой, наливаю выпуклые лужицы из расплавленного воска.

1943
В церкви Грузинской божьей матери железные пластины на во-

ротах, на которых сильными, легкими, плавными четкими линиями большой стружкой выгравированы кони, единороги, кажется, крылатый лев.

Двоюродный брат Ватагина говорит (откуда знает?), что резец был на длинной ручке, которую брали под мышку, и мощь среза соответственно увеличивалась.

Насадил полукруглую стамеску на длинную ручку, укрепил доску на скамейке и стал резать, упираясь в ручку плечом, и сам удивился невероятно возросшей своей силе — раз в 8, в 12, в 15. Совершенно легко, почти как масло, плыли стружки под нажимом моего плеча.

1940-е гг.
Полезно резать ножом фанеру — развивает линию в руке, но жаль, что с наибольшим талантом я режу фанеру.

1951
Я раньше благоговел перед формой, то есть в самом простом значении — перед формой гипсового отлива, а теперь — своя рука владыка. Расправляюсь с ней по-свойски. Я хоть лежал у «Слона» под животом и Георгия[102] клал, а потом сообразил, что поверхность привести в целомудренный вид можно на обратной форме.

1954
Из непервоклассного пластилина лепить, это, вероятно, такая мука, как жить с ненавистной женой. Кончать — трудная и не очень радостная часть работы, которая может искупиться только сладострастием прикосновения к вполне покорному упругому материалу, точному, на котором может отпечататься твоя мысль, иногда — еще не существующим прикосновением. Да еще люблю лепить на солнце.



IV. О рисунке. Записки

1913
Все мои легкомысленные рисунки легкомысленно сделаны? Мои рисунки слишком легки. Не выносят прикосновения рамы.

1930
Рисовать сразу без поправок — начисто.

Я, к удивлению моему, так разрисовался, что рисую с таким удовольствием и легкостью, как будто мне 22 года. Главное — рисую целую пропасть то по заказу, то самому хочется. Сегодня нарисовал ворота, забор, за которым рожь и лес. Нарисовал жерди в духе Бориса Григорьева.

1932
Может быть, я большего бы достиг, если бы смолоду работал по скульптуре, а то иногда чувствую себя неумелым (в скульптуре). В рисунке чувствую себя вполне мастером. Какой-нибудь Майоль, Деспио они черт-те знает, где от меня находятся. А зверями могу быть им равным, не пугаюсь.

Я в жизни многословен, а в рисунке не люблю многословия.
Это и есть настоящее творчество — мои рисунки. Мне почти все равно, что они куда-то деваются.

Могу ведь я просто так танцевать. Где будет мой танец?

1934
Возвратится моя слава иллюстратора. Напрасно меня Лазаревский из Госиздата выгонял.

Рисовал несколько раз в зоологическом саду. И вот ведь на старости лет додумался, как рисовать, то есть чем — литографским карандашом. В искусстве материал часто определяет всю сущность произведения. И вот этим широким чернейшим карандашом выходят хорошие рисунки.

Тигра нарисовал — «наш брат самец!»

Иногда полезно на ходу, почти не думая, сделать рисунок. Так, сейчас сделал рисунок «Индюка» (чтобы решить размер).

На освещенном изнутри стеклянном столе удобно рисовать — рука не отбрасывает тени.

И Пришвина «Жень-шень» иллюстрирую для собственного удовольствия.

Я никак не найду технику, чем бы счастливо рисовать маленькие рисунки для воспроизведения. Я люблю графитный карандаш, но он блестит при воспроизведении и не достаточно черен иногда. Хорошо бы продирать по закопченному стеклу и это отпечатать на фотографической бумаге (только вот белое, а там черное). Очень хорошо рисовать на матовой фотографической бумаге, вроде фарфора неглазурованного. Вообще мало думают о наслаждении бега карандаша, например, по заиндевелому стеклу.

1935

Как график я гораздо простецкее Фаворского, но все-таки Мордовский эпос загну или Эзопа, а эротика положительно поспорит и, может быть, выиграет.

Из рисунков детских изданий и из работ над зверями по этой линии у меня родятся скульптуры. И сейчас ношу во чреве несколько хороших скульптур.

Делать наброски в зоологическом саду — звери мечутся, ничего не понимаешь. Потом впечатление отстаивается, и складывается образ, даже не рисовать — просто смотреть, и то большая польза.

Лепить со зверей непосредственно — чем-то и легче, чем рисовать: всякое почти наблюдение можно включить в круглую скульптуру, а в рисунке — с одной точки зрения надо ждать возврата животного к тому же самому положению для продолжения этого рисунка.

У муравьеда зад и перед совершенно одинаковы, сам спутал, когда рисовал. Леопарда нарисовал — страшно в дом внести.

Я не люблю делать первого наброска углем, потому что люблю, чтобы первые штрихи оставались, не стирались.

Должно быть, я люблю удивиться и не люблю, когда скучно. И уж такая скука рисовать — стоит натурщица на одной ноге, выше — бедра, выше — еще груди. Насколько я люблю это смотреть и гладить, настолько же с нудной скукой рисую, да и леплю. Слишком привык быть свободным и по божескому способу самому творить формы, не копируя рабски никого.

В этом бесенке (к «Балде») есть росчерк 40-х годов (XIX в.). Пушкин порадуется такой росписи, вроде крестьянской живописи на изразцах.

Ведь рисовать это все равно, что любить женщину. Надо трепетать перед моделью; а если меня к ней не тянет — ничего и не выйдет.

1936

С Овидием чувствую родственность. Культурный, веселый, не слишком глубокий, не утомляет себя глубиной.

Иллюстрирую «Превращения» Овидия. Люблю играть сочетаниями людских и животных образов. Я сделал рисунок оленя сказочного, изображающего порыв; живот оленя сделал как у борзой собаки и мощный таз.

На нашей выставке вдруг откроются какие-то неведомые графики. Ведь как графика меня не знает ни одна собака. А какие-то архинемногие могут увидеть мои рисунки в гравюрном кабинете.

Если ты страстный — рисуй карандашом толщиной в палец. А перо должно сломаться или расплавиться.

Рисую белого медведя в бою с моржом и чувствую — скалю зубы и стараюсь быть похожим на него лицом.

Ранним утром у открытого окна изрисовал полтора альбома (с дублетами всего четырнадцать рисунков), и стиль нашелся крепкий, лаконический. Сгоряча я их назвал было гениальными. Да и правда, хорошие и небывалые...

1930-е гг.
Надо готовить силуэты к Пушкину в «Академии» в августе[103]. Может быть, и сказки силуэтами увеличить до настоящей величины уже существующие силуэты: Сон Татьяны. Этот материал никогда не пропадет. Амазонка над могилой Ленского. Можно в силуэт внести цвет — синее дерево. И Гоголя надо силуэтами! И басни Крылова! Вот и дело. Счастливое. Спокойно делай, вырезай! Все забудь! До конца жизни. И издадим, а и не издадим — наплевать.

Вообще сосредоточить силы на этом. И правда, сделать в фарфоре амазонку у могилы Ленского сквозным барельефом. Дерево — вогнутым, синее или золотое, она — синяя, кобальт, лошадь — белая, осень, дерево — люстр, изнанка золотая, пьедестал — овал. И другие иллюстрации к Пушкину в фарфоре.

Непонятно, почему я так скверно и скучно и со скукой рисую непосредственно с натуры. Пристраиваю одно к одному, как гимназист. Наброски с сильным движением — другое дело, тут опять я — я.

Очерк зверя у меня довольно верный бывает. А внутри уж каких мускулов наделаю.., т. е. верный-то он безусловно, хочу сказать близкий к натуре.

Цветные карандаши создают какую-то а[illegible]ость, которую я не всегда в себе люблю и которая не особенно дл[illegible]еня характерна...

Сделал двенадцать рисунков к сказкам Пушкина. Пой[illegible] в Исторический музей — посмотреть роспись кафеля и фаянсы (н[illegible]тюры в книгах, я не люблю брать из того же материал[illegible]

1937
У меня дерзновенные рисунки.

Подложу английский картон. Я так сильно (физически) рисую, что продавливаю через десять листов.

1937—1938
Чтобы искать размер, масштаб — люблю рисовать на неограниченной плоскости стены. А еще можно, по-видимому, искать размер,

наводя эпидиаскопом. Только вот не остается изображения, нельзя сравнить. Лучше рисунком по принципу артиллерийской вилки: перелет, недолет, попадание; больше — меньше — верный масштаб. Конечно, мои историки признают, что мои вольные рисунки — основа моего композиторского дара и опыта. Я совершенно безудержно орнаментирую и компоную. Ведь не на сельхозвыставочных заказах же я учусь.

Разгон руки — великое дело.

Мне кажется, трудно найти в мировом искусстве пример такой легкости и разнообразия творчества, как мои вольные рисунки. Рубенс, Буше? Но у них больше похожи друг на друга композиции, чем мои, менее индивидуально и заново выдумалась каждая вещь. Вот Микеланджело неисчерпаем беспредельно, и вазовые эллинские живописцы, но мы не знаем цикла охвата всего труда каждого.

В моих композициях одна из ценностей художественных то, что ясно и лаконично выражена мысль.

Для графики надо, чтобы рисунок был расправлен, как в гербарии, чтобы рисунок сразу читался, как иероглиф.

Эллины бы одобрили моих «Кентавров». Кроме того, я открыл, что они двуедины до конца. Сам удивился, увидав рисунок свой кентавра.

Рисунок «Негры»[104] — линии тугие и уверенные, как стальное литье.

Пишу о моих рисунках, которые хочу пожертвовать в Эрмитаж, если Эрмитаж этого хочет.

1938

Рисовать натурщицу — надо. Не польза, а удовольствие.

Не знаю, поощрять ли или искоренять привычку, что я стал теперь композиции набрасывать углем. Раньше всегда рисовал сразу насмерть карандашом, без ошибки и помарок, без резинки и гордился этим. Но там уж очень каллиграфия. Может быть, суховатая, а так мягче, и ищу я, а не только обвожу то, что увидел умственным взором.

1939

Смотрю свои иллюстрации детских книг. Это все на пользу, на одну мельницу, — где приобретешь четкость, где что. И эротика уж, конечно, на пользу.

Описывая четкую красивую дугу колесом велосипеда, мне вдруг вспомнилось, что это совершенно то же самое ощущение удовлетворения, уверенности и восторга, когда на листе ватмана моя рука ведет плавную и уверенную линию рисунка. И это маленькое доказательство сделало для меня особенно реальною мысль о том, как необходимо человеку цельное и всестороннее развитие, и как губи-

тельно презирать и ненавидеть свое тело, как это бывало на протяжении веков.

1940
Я изучал персидскую миниатюру в Париже с Серовым. Мы с Ниночкой, пока я нес ей мольберт и ящик, рассуждали, может ли русский делать персидские миниатюры. Ну и пусть это будет русское понимание Персии, только бы не было развесистой клюквы и эпинальской[105] трактовки нашей родины. Тут все дело в чувстве меры и культуре. Я много раз проникал в психику других народов в моих рисунках: греков, эллинов, турок (карагёз), полинезийцев, китайцев, испанцев, негров, ассирийцев (минотавр), теперь персов. Тут есть где разгуляться моему декоративному разуму. Да и очень я соскучился по иллюстрации.

Живот козы Гейдрун (из книги Эдды). Нине Яковлевне не нравится, говорит: «Явно не козий».— Конечно, борзая собака. Мне нужно, чтобы было явно, что Гейдрун хорошо скачет. И я вывожу помесь с борзой! Беременные козы тоже неожиданно хорошо прыгают, но не это отражается во внешности их торса. В этой смелости соединения образов и есть мое качество, а то я скатился бы в натурализм.

Почему тушью мало рисовал? — Поразительной красоты вещь.

Рисую ворона с закинутой на спину головой. Нина Яковлевна: «Зоологическое какое-то движение или у него в горле застряло что-нибудь». — «Нет, нет; а может быть — восторг».

Рисунок с натурщицы легкими штрихами, а какая скульптурная тяжесть.

У меня какая-то маэстрия появляется, ей-богу. Рисую для «Валькирий», а попутно — эротику, ведьм на шабаше.

Я пришел к Адриану. Схватился за голову, потом лег головой на стол, на руки: «Что мне делать, Адриан? Я опять нарисовал» (цветок с пестиком — орхидею). Бальзак, говорят, для разгона руки писал каждое утро несколько листов бессмысленных, которые потом мял и бросал в корзину. Так вот и я, только что не бросаю.

1941
Фаворский говорит мне, что хмель в нашем саду «похож на то, что ты его рисуешь, а тени-то и нет». Сказал он, гладя меня по спине, только я ей богу никогда хмель не рисовал, но действительно в моем стиле. А у Нины Яковлевны виноградники пышные.

1942
Нас теперь занимает то Beaux-art, то базар[106].

Пушкин мне хорошую тему дал — «Следы невиданных зверей».

Да, так вот рисунки сильные по теме, к сожалению, слишком элегантные по штриху. Чтобы им быть погрубее, даже прошу Ни-

ночку, не в обиду ей, переделать по-своему — у нее как раз манера мужественная, гораздо больше подходящая к теме и вообще благороднее простотой, а у меня часто откуда-то берется паршивая сладковатость — не то от моих бабок, вышивающих крестиком и гладью. Вот и у меня гладью выходит. Иногда этот каллиграфический росчерк и хорош в каких-нибудь эллинских темах, а в русском фольклоре иллюстративный шикарный пошиб — паршив.

Опять стал рисовать широким плоским графитом, про такие мои рисунки Серов говорил: «Как у Вас тут сладострастно накапано». Надо приучиться погрубее рисовать, а то точно для Шкварикова. Мне кажется, что мой почерк рисунка не соответствует моему характеру.

Я любил раньше сразу безошибочно рисовать свои композиции, а теперь рисую углем, чтобы возможны были маленькие колебания. Хотя их почти нет — я всегда вижу ясно заранее рисунок готовым.

1943
Почему я рисую свои композиции, особенно небольшие, скупым каллиграфическим контуром вроде Федора Толстого или Энгра, которого терпеть не могу, а люблю мазню Делакруа.

«Буду делать жеребят большими линиями, как греческие вазы» — Нина Яковлевна: «В этом будет какой-то степной воздух».

1947
Дмитрий[107] смотрит с товарищами мою детскую книжку «Кот, Козел да Баран». Я сказал: «Тут отражение русской росписи донец, русской резьбы». А Дмитрий говорит: «И Нередица так смело решена, и Дионисий».

Себя как рисовальщика я чувствую или позднегреческим, или помпейским иногда, Рима времен упадка, не плотно верующим в своих богов, а, с другой стороны,— грековазным живописцем, хорошо компонующим что угодно в любую форму.

1952
Все-таки кровь действует: любовь к геральдике. К старости вылезают прежние гены.

1953
Рембрандт, во втором периоде, рисунки такими прямыми кристаллами делал.

Рисовать без всякого течения времени, одним неотрывающимся движением руки, без всякого колебания и изменения.

Времени для появления рисунка требуется столько, сколько нужно быстрому бегу карандаша по большому листу.

Мне бывало жалко расстаться слишком скоро с мыслью и процессом осуществления, и я делал две-три творческие «кальки» на слегка прозрачно драгоценной громыхающей бумаге с водяными знаками.

Почему я так чисто делаю? Что я — собственная моя прабабка? Ко мне шло бы рисовать грязно, горячо. Мне надо бы дрызгать тушью, как японцы, а вот никогда так почти не рисовал.

1954
Раз с Ниной Яковлевной мы отобрали четыреста первосортных [рисунков], а из копий получился на полу сугроб, на который можно было броситься безболезненно.
Я всегда мысленно изумлялся предельной легкости мгновенного созидания, неисчерпаемости тем и совершенству композиционных узлов, невероятной почти бездумной изобразительности, мгновенности возникновения в мозгу, без тени искажений исканий и сомнений, озаренности «свыше» моих рисунков. Небывалый и неповторимый пример самородящегося творчества является мгновенно и неожиданно, и осуществляется.

1956
Флоренский говорил: «Мораль повысилась бы, если бы обнародовать Ваши рисунки».

Легче рисовать, чем не рисовать.



V. Искусство в быту

На радость народу [108]

С трибуны Съезда художников много говорилось о прикладном искусстве. Потребность в этом искусстве необыкновенно возросла. Но удовлетворить возросшие духовные запросы народа мы еще не можем. Сейчас появилось довольно много фарфора. Но где художественная бронза, стекло? Где новые материалы — пластмасса в хороших образцах, алюминий? Ведь несомненно, что теперь богаче наши технические возможности. А разве они используются при изготовлении художественных вещей, призванных украсить быт людей? Нет.
Художников и мастеров-умельцев в Советском Союзе много, техника, материалы богатые, способов изображения тоже много. Мы можем и будем создавать произведения прикладного искусства на радость нашему великому народу — строителю коммунизма. Меня, несмотря на прожитые мною восемьдесят лет, не перестает увлекать замечательная задача — работать для нашего народа, для развития его художественного вкуса. С радостью откликнулся я недавно на сделанное мне предложение — выполнить серию керамических миниатюрных фигурок для массового производства. Эти фигурки должны быть предназначены для подарков участникам Всемирного фестиваля молодежи и студентов, который состоится летом в Москве.
Я буду счастлив внести свой вклад в этот светлый праздник молодых сил мира.
А в честь 40-летия Великой Октябрьской социалистической революции задумал я три произведения в бронзе. Это один из любимых мною видов скульптуры, как я его называю — скульптурная графика. В основу этих произведений положены образы, созданные М. Горьким в его «Песне о Буревестнике», «Песне о Соколе» [109].

Игрушки. Посуда. Оформление магазинов. Записки

1910
Игрушка должна быть простой.

«Никакого клея — одни ножницы» — сентенция, напечатанная крупным шрифтом на эпиналевском издании наших «Близнецов».

Темы «Близнецов»: мужики звонкой пилой пилят толстое дерево.

Щенки нашли во дворе какую-то зеленую тряпочку и долго уж с нею возятся, вертясь один вокруг другого, ворча. Петухи подрались.

Пригнулись и ждут, который-то из них первый подскочет. Два коня в жаркий полдень положили голову друг другу на спины и дремлют. Мужики носят на носилках тяжелые золотистые пласты навоза. К Сашеньке гостить приехала издалека за сорок верст на лошадях подружка, они целуются.

1911
В Эпинале часовщики наклеивали на часы циферблаты крашеные, а потом увидали, что лучше красятся акварелью от руки через трафарет. В этих старинных картинках есть очарование фресок. Не в том ли заключается их шарм, что последним было прикосновение человека, любовное, а не машины, которая стремится пожрать весь мир. И чуть ли не творца своего.

1933
Конкурс скульптуры на радиатор автомобилей.
Носил примеривать картонный макет марки к стоящему у подъезда автомобилю. Шоферы в сдержанном восторге, уборщицы, моющие лестницу, в восхищении.

1934
Обсуждали с Ниной тему, подходящую для чернильницы: «Спрут» «Каракатица», «Морж», «Черепаха»? — Не годится, черепаха — отстающая, надо быстрое. «Саранча»? Надо макать в пасть змеи... Дракон с ядом (рисунок дракона, и в раскрытую пасть нацелилось перо), как бы его черная или красная кровь. Козлики добродушны, надо бич, кинжал. Дракон тяжелый. Родили вместе с Ниночкой крокодила. Чернильница-крокодил.

Лепил «Дракона» (крокодила) на изнанке блюдца, круг организовывал его круглую собранную форму. Подглазурный кобальт. Отнести чернильницу и «Басни Эзопа» Горькому.

В угоду современности людьми, не проникнутыми глубоко современными идеями, создаются, например, такие орнаменты, как ситец, покрытый изображением тракторов,— в таком платье ни стать, ни сесть. Или чашку, которую мне недавно принесли на отзыв потому, что я работаю в фарфоровой промышленности: по борту зубчатые колеса и золотые круглые пилы — делается больно зубам, когда подносишь такую чашку.

Сделать фарфоровую вазу с колибри. Их хоть не знают у нас, но о них приятно вспомнить. Нет, без колибри, просто орнамент. В первый раз в жизни сделал неизобразительную.

Если бы продавалось в Торгсине время (хотя продаются велосипеды, это почти — время).

1935
Одна из последних моих работ — эмблема для радиатора автомобиля. Я сделал «Буревестника» М. Горького, «Черной молнии подобный...»
Мне казалось, что нашей машине с такой эмблемой на радиаторе неплохо сделать и зарубежный пробег[110].

Острие эмблемы «Буревестника» для автомобиля технически хорошо: весь автомобиль устремлен в острие, которым заканчивается, которым пронзает пространство. Мне возразили: «Птица больше подходит к аэроплану, а автомобиль прикован к земле». Я отвечаю: «В автомобиле главное не то, что он прикован к земле, а то, что он стремится в пространство».

Помню, свистулечный лепщик в Липецке вылепил группу (сантиметров 25) «Толстой в гробу», покрашена черным и серебром; другая — «Толстой играет в карты с царем Николаем».
Это новый вид скульптуры — не то скульптура, не то игрушка.

Роспись тарелок гораздо значительнее, чем если бы я детскую книгу сделал. Возвратится моя слава иллюстратора. Этими тарелками можно хороший прыжок в вечность сделать.

Отсечь «декадентский стиль», который кое-где еще тихо процветает под покровительством людей недостаточной культуры и при содействии художников достаточной мерзостности.
Сейчас я говорю о совершенно конкретном примере. Нельзя не приветствовать лозунг культурной торговли. На это брошены большие средства. Между прочим, и я был привлечен к оформлению рыбных магазинов. Меня эта идея очень увлекла — украсить деловые холодные помещения с живыми рыбами. В этом магазине (на Сретенке) потолок подпирают две рельсы. Я сделал рисунок; между рельсами сквозной рельеф — рыбы. Понравилось. Повезли меня на машинах все выше и выше и там спросили, отчего я не берусь исполнить оформление и что мне не нравится.
«А как же я возьмусь, когда там царит стиль, который, вероятно, теперь исчез даже из парикмахерских в Австралии. Ведь это же жуть, товарищи!» Я сказал своему собеседнику, облаченному большой властью по пищевому тресту, но тем самым не специалисту по тресту художества: «Я люблю говорить кратко и ясно: это публичный дом 1890 года».
Когда к нам из степей в столицу приходят жаждущие искусства люди, а мы им показываем с парадом высокопревосходительное искусство, которое на самом деле мусор, а они сами, может быть, лучшие художники, чем мы все вместе взятые, и вдруг они будут свои детские попытки выправлять по показанным нами образцам. Это преступление, которому нет имени.
Нужно срочно и серьезно взяться за изгнание из производства к оформлению малейших признаков «декадентского» вкуса, который теперь менее всего модерн, т. е. современен в нашей стране. Этот стиль тихо процветает там, куда не достиг глаз культурного надзора — предлагаю посмотреть оформление рыбного магазина, например, на Покровке, где в сочетании с суровым стилем самого магазина это производит угнетающее впечатление и затрачены огромные деньги. *(Заметка в стенгазету).*

1936
Сделать фарфоровые игрушки «Полярный набор»: много пингвинов (двадцать штук по 20 копеек); белых медведей (два и к ним маленькие мишки); моржи, кит, Папанин, охотник-самоед, чайки. Купать, налить воду. Около лужицы — гусей, синяя подглазурь.

Кит, чтобы плавал и фыркал, из резины... Может плавать, дырка в голове, набрать воды и пускать фонтан.

1937—1938

Принесли качающихся медведей Кате: «Только рожай, а игрушки будут».

Занятие для детей: на доске, обтянутой черным сукном, выкладывают рисунок цветной шерстью, гарусом, который прилипает к сукну. Вместо рисования мелом на доске.

«Лов рыбы» — сквозная сеть в воздухе — не то барельеф, не то горельеф, не то круглое, во всяком случае, интересно.

Сделал рисунок сети. По-моему одна та сеть без рыб и то будет красотища непереносная.
Сеть внизу в углу пустая, ни рыб, ни пузырьков — как бывает, когда откроешь глаза под водой, там дальше уже ничего не видно. Смотрю, в сети есть что-то общее с росписью зебры. Пересечение размашистых дуг. Люблю вообще сквозность.

1939

Предлагают для Нью-Йоркской выставки сделать корову в натуру с четвертью из масла! Вероятно, Лисицкий исходил в этой мысли из того, что делали барашка, голубя, ангелов. Христа с барашком из масла. Барашка мама делала, продавливая масло сквозь решето. «Кто же будет делать там?» — «Да вот Вы». «Меня что-то не очень тянет ехать туда намазывать этот бутерброд». Я не знаю, плакать что ли или радоваться мне.
Мысль глупая, но для Америки подходящая — показать наши богатства масла, холодильного дела и хороших художников.

Один архитектор на Волго-канале укорил «Дельфина на шаре» в том, что это прекрасное оформление витрины. Я возразил, что это не большой порок, если в наше время витрины стали пытаться оформлять настоящим искусством.

Выставить на своей выставке проекты оформления магазинов.

Получил телеграмму: Делайте корову из соляного столба, телеграфьте, куда отгрузить соляной столб (то бишь блок)[111]. Передал Ватагину. Он: «Ты мне насолить хочешь?».

1943

«Я все мечтаю об удовольствии работать над осуществлением вашей прекрасной мысли о превращении безнадежных асфальтовых полов в красоту»[112].

Ведь мое имя войдет в историю (если унаследуют мои игры с детьми).

1950-е гг.

Для приемной «Материнства и младенчества» повесить движущиеся фигуры качающихся медведей, ребятишки будут даровой движущей силой.

1952
Можно сделать окно-витрину стеклянной посуды: в окне на черном бархатном фоне, на изящном, дорогого дерева столике (не в центре его) в нескольких местах вращаются утопленные отверстия, в которые откровенно и видимо вставляют различно изогнутые профили стеклянной посуды.

1953
Целлулоидные куклы без веса — ни потетешкать, ни приласкать, какие-то пузыри. То ли дело тряпочный Ванька, которому Александра пришила подробность очень нужную.

1954
Надо скульптуру делать для индустрии.



VI. Народное искусство

О народном искусстве. Из записных книжек и писем

1930-е гг.
Люблю украинские песни. У меня тоже слава богу, крепкая мужицкая кровь есть — бабка хохлушка, по отцу. Поля: «Оно на черном хлебе-то крепше».

1932
Народ есть дитя. Потому я хорошо иллюстрирую народные вещи, что сам дитя.

Я написал в статье о веселом народном искусстве. Вы правильно возражаете: «А как же печальные народные песни?». Когда я писал, то думал об изобразительном искусстве, именно о новгородских росписях донец и укладок, и о росписи кафеля. Возможно, что эта противоположность произошла и потому, что я говорю о мужичьем искусстве, а Вы о бабьем, а нам, считается, живется легче.
Кроме того, грустны те песни, которые рождаются в одиночестве под ритм пряжи. Трудно представить сидящую в одиночестве бабу, поющую веселые песни, а на посиделках и на улице рождаются и не одни печальные песни.

(Из письма к Е. Н. Винберг).

1934
Проблема орнамента стоит остро. Усталый Запад особенно обнищал в смысле изобретения свежих тем орнаментики, а между тем эта насущная потребность хотя бы текстильного и силикатного производств.

Изучение народного искусства дисциплинирует мысль композитора (источник, живая вода). Конечно, это не надо понимать как буквальное пересаживание чужого орнамента в чуждую ему социально и экономически среду, но прикосновение к исконно мощным источникам восточного орнамента, который не будет преувеличением назвать источником вдохновения орнаменталистов всего мира. Живительно.

1930
Художница Грушевская самоотверженно, как одержимая (я ее понимаю), мучается о богородских резчиках. Лица маленьких мужиков они вырезают сверхъестественно хорошо.
Никакая Мухина, никакой Коненков так не вырежет. Резчики сильны в своем устоявшемся жанре миниатюры, но теперь у них «мания величия» все большого размера. Это по недостаточной их культуре — скверно. Грушевская мечтает их учить. Но, во-первых,

кто будет учить?.. А то вот Бартрам предложил вырезать с лубков. Это, казалось бы, умно — «Мыши кота хоронили». А кому нужно? Лубок лучше.

Рядом с «Беременной тамбовской бабой» я поставил божественную игрушку — древнерусскую женщину с ребенком, вырезанную из осинового призматического обрубка, точно и экономно вписанную в обрубок всеми своими сторонами и горизонтальными отпилами.

Принцип хорошей скульптуры — экономия материала; будь то золото или осина. Но в данном случае эта экономия вызвана реальной экономией: гениальные русские резные игрушки продавались по «никакой» цене, и ценность осинового обрубка в $^1/_4$ аршина учитывалась в затратах производства, так же, как и время, затраченное на лишний уверенный срез ножа. Ну и выработался же немногословный лаконизм скульптурного языка, являющего самую суть изображаемого, только вот ребеночек превратился в математически условный тощий иероглиф, прижавшийся к бедрам матери.

В русском орнаменте на древних соборах хорошо еще, если узнаешь — растение это или животное.
Есть прелесть и в неузнавании, это не ботаника. Но когда среди орнамента вдруг что-то узнаешь — приятно. Но все — в меру и это узнавание в меру. А то не узнаешь, что это орнамент.

1932
Все национальности Союза мы чувствуем как родные и можем пользоваться по праву истоками всех национальных культур. Эта мысль среди художников забродила очень действенно. Ежегодно сотни художников едут в разные области и республики, но нужно точно и определенно сказать, что надо подойти в высшей степени серьезно и не поверхностно.
Художник должен начать с серьезного изучения быта народности, которую хочет изображать. Поэтому я приветствую этот симбиоз художественной и научной деятельности.
В этом плане я считал необыкновенно интересным работать над изучением жизни и быта Башкирской республики. Но надо, чтобы это изучение не было изучением для изучения. Надо, чтобы оно в следующей своей фазе смыкалось с жизнью.
Башкирия чрезвычайно богата, и работа здесь может быть плодотворна; в пределах Башкирии имеется чрезвычайное разнообразие как природных, так и хозяйственных укладов, которые, теоретически говоря, предполагают обилие бытовых форм, житейских навыков и трудовых процессов. В самом деле: обширные степи, в былое время породившие скотоводческие формы хозяйства. Художник может здесь встретить чрезвычайно разнообразные культурные слои, начиная с примитивных, кончая высшими. Сила воздействия изучения национального искусства дает уверенность, что искусство, идя именно этим путем, сумеет подойти к созданию новых социалистических форм. Совершенно специфического внимания заслуживает изучение быта башкир, в связи с теми культурными нитями, которые идут от Башкирской республики по направлению ко всему Советскому Востоку. *(Запись выступления перед художниками).*

1935
У северных народов — танец собаки, моржа, нерпы. Неполный человек, если не танцует.

1938
Как въелось негрское искусство в джаз. В музыке въелось почему-то, а в изобразительном — нет.

Народная бытовая керамика: натыкан обструганной палочкой роскошный по простоте орнамент.

1942
Играет радио восточную песню. Люблю восточную культуру. Какие-то они успокоительные. У нас никогда такой успокоенности нет в русских песнях.

1946
Моя тема — русское искусство.— Что такое народное искусство? Это космическое что-то? Я: «Прямо от бога через природу. По прямому проводу».

1950-е гг.
Многие мои качества оттого, что я много рисовал народное искусство. Мой ученик Евангулов: «У Вас какие-то корни с народным искусством — вроде флюгера «Петух» («Утро»). Именно! В детстве перед домом на беседке стоял такой же величины железный раскрашенный петух (потом долго, обломившись в ногах, стоял в кладовой).

Про «Страуса»: «Это тоже фольклор, только индивидуальный».

1958
В своих работах я стараюсь опираться на художественное творчество народов нашей страны, народов Востока.

Об игрушке[113]

Постараюсь победить вкоренившийся предрассудок, что искусство, разделяясь на великое и малое, в малом имеет игрушки. Русские игрушки из белого дерева — звери, люди; из глины — свистульки в виде коней, в виде групп с людьми и животными; пряники — архангельские, тверские, тамбовские; фигуры из дутого стекла, фигуры из фарфора. Это скульптура народа. Произведения искусства, в которых до 1917 года выливался, не имея другого широкого применения, громадный творческий, композиционный, живописный и скульптурный дар нашего народа.
Слабому человечеству свойственно чувствовать невольное почтение перед художественными сооружениями, на которые затрачено много средств, то есть человеческого труда, хотя бы основная художественная идея-родительница была совершенно ничтожной. Яснее всего это видно на лишенных горения живого духа памятниках в Париже, хотя бы на монументе Почтовому ведомству: воздушный шар в натуральную величину, отлитый из бронзы, с воткнутым в него

голубем, и на пьедестале ниши — бюст автора сооружения. Или — половина мраморного автомобиля на Елисейских полях. Убожества в смысле художественном.

Может быть, особенное очарование русских маленьких крестьянских произведений — игрушек — заключается в их непритязательности: они, так сказать, сами про себя и не думают, что они принадлежат к семье подлинного искусства и в то же время волнуют радостью сильнее, чем большие, уверенные в себе сооружения.

В большинстве кустарей-игрушечников горит самый подлинный дух больших художников. Не задаваясь целью рабски «точно повторить» неповторимую жизнь, они создали яркие, звонкие, насыщенные жизнью эмблемы вещей, радующие своим лаконическим остроумием, передающие самую суть вещи, но вместе с тем утверждающие свои смелые законы композиции, формы и окраски. Они не повторяли, а украшали и обогащали жизнь, вводили нас в такой мир, в который без них мы никогда не попали бы, который не пригрезится и во сне. Они делали настоящее искусство, задача которого — радовать и обогащать дух.

Укажу точнее черты большого искусства в игрушках народных, деревянных, русских. Ясно осознанные формы переданы определенно, немногими плоскостями. Ясный замысел. Максимум выражения. Хорошая скульптура. Низкая оплата неожиданно послужила их художественному совершенству: нет лишних, невыразительных линий движения руки мастера. Повторность закрепляет тип и создает уверенность, силу, которые всегда покоряют. Самое начало работы — обдуманность и четкий удар топором, определяют, как дальше пойдет работа. Для иных игрушек отпиливается от цельного бревна ровно такой (ни на миллиметр больше, ни меньше) кусок, какой надо, так, чтобы кончик ушей собаки и ее ступни упирались в отпилы.

Размер вещи вытекает из материала. Например, игрушки из стекла и фигурные бутылки. Чтобы вытянуть фигуру из расплавленного стекла, надо очень ясно сознать, что и как должно сделать, заранее видеть еще не рожденную вещь, и расположить работу по плану. Материал здесь выковывает четкость, потому что при малейшей неясности замысла автора зрители ничего не поймут в работах из расплавленного стекла.

В игрушке чарует еще то, что по своему скромному, так сказать, общественному положению она не обязана давать нам сильных чувств, а она это как раз часто делает сверх нашего ожидания. В искусстве значительность зависит не от величины, а от великости духа, ее создавшего.

Мне хотелось бы, чтобы те, кому доступно понимать очарование «малых» форм, разрешили бы себе безбоязненно сказать, что то малое, что доставило им большое чувство и раздвинуло понимание, и есть большое искусство, у которого есть чему поучиться.

Чувство прекрасного у народа[114]

Необходимо внимательно изучать и пропагандировать народное искусство удмуртов, так как в нем существует несколько весьма примечательных отраслей со специфическими художественными чертами, во многом созвучными нашему времени.

Особенно интересны народная архитектура удмуртов, стекольное производство, обработка дерева и некоторые виды ткачества.

Черты, о которых мне хочется сказать,— это вдумчивое использование материала и исключительное понимание его.

Свойство народной архитектуры вообще — это органическая цельность, ладность произведения. Качества эти в высокой степени присутствуют и в архитектуре удмуртов.

Высокие художественные достоинства видны не только в архитектуре, но и в прикладном искусстве удмуртов, искусстве создания бытовых вещей, украшающих жизнь.

Ворота скотного двора, запирающиеся сами собой, под действием своей тяжести, отрегулированы с математической, переходящей в искусство точностью.

Положительно наслаждаешься, открывая и закрывая их с различным усилием и с разных сторон. Предельная точность работы — это то, в чем также заключается сила материальной культуры вообще.

Чувство логики конструкции в различных тесовых воротах доведено здесь до совершенства. Обычная «болезнь» всех деревянных ворот — это то, что они перекашиваются. В Удмуртской области — никогда. Для предотвращения перекоса народный мастер применяет корни ели — прообраз современного металлического крана.

Лес для удмурта — это «фабрика» таких «кранов», рычагов, крюков, и когда не находится точно таких, какие нужны, удмурт делает «заказ» природе — искусственно выращивает в лесу крюк, «кран», кольцо.

Удмурты — хозяева над деревом, но их архитектура живой природы — это более нужное и глубокое знание, чем европейская подстрижка парков.

Изголовье для кровати, чистилка для сапог, щеколды с деревянными «пружинками» (разнообразных систем, в зависимости от цели, которой служит щеколда) и другие предметы быта — это изящное изобретательство, которое может существовать только в отстоявшейся культуре, готовой подняться на следующую ступень.

Деревянную избу удмурта по цельности и строгости архитектуры можно сравнить с итальянским дворцом. Но там строили архитекторы с «именами», а тут строитель даже не знает, что он велик.

В своем производстве Сюгинский стеклозавод, находящийся в Удмуртии, имеет много общего со знаменитым стеклянным производством в Венеции на острове Мурано.

Здесь создается фигурное стекло (кони, олени и др.). Формы сюгинского стекла богаче, монументальнее венецианского. Сюгинские кони, олени, фигурные бочонки представляют собой большую ценность как произведения искусства.

Изделия Сюгинского стеклозавода имеются в Ижевском музее, но они должны бы находиться и в других музеях страны, не говоря уже о том, что вещи эти имели бы огромный успех на внутреннем и внешнем рынках.

Сделанные из цветной шерсти рукавицы, пояски и оборки говорят о тонком понимании красочных сочетаний в одежде, в костюме в целом. Цвета и пропорции в удмуртской одежде найдены с настоящим колористическим чутьем.

Прекрасное понимание материала видно и в многочисленных изделиях из бересты. Коробки, сосуды, музыкальные инструменты

(трубы 1—2 м длины) — все это может быть сделано только из бересты и создано благодаря свойству бересты туго закручиваться, на основе ее качеств — легкости и непроницаемости. Бересте любо было так загнуться, она здесь не насилована, а применена.
Чувство материала, понимание, чего «хочет» сам материал, позволяют народному мастеру создавать вещи, предназначенные служить, казалось бы, только утилитарным целям, но приобретающие значение предметов большого искусства.

Пекарская скульптура[115]

Подавляющее большинство произведений народного декоративного искусства в самых различных своих проявлениях, будь то древняя резная игрушка, металлическая кованая решетка, поливная глиняная посуда и т. п., отличаются лаконизмом формы, точностью и насыщенностью выражения изображаемого явления или образа и исключительным, вдумчивым чувством материала, выработанным поколениями мастеров.
Эти качества всегда привлекали меня как скульптора. В частности, при работе над сквозными скульптурами, которыми я увлекаюсь в последнее время, у меня возникали ассоциации с русскими коваными решетками и, как это ни странно на первый взгляд, с изделиями московских мастеров, выполненными... из теста.
Об этих замечательных изделиях, которые я предлагаю называть «пекарская скульптура», считаю своим долгом сказать несколько слов. Это тем более необходимо, что пекарская скульптура, одна из отраслей многообразного русского народного искусства, несправедливо забыта.
Даже в таком исчерпывающем монографическом труде, как книга Б. А. Рыбакова «Ремесло Древней Руси» (изд. Академии наук СССР, 1945), пекари не числятся в списке древних ремесленников, и лишь в одном месте (стр. 509) отмечено, что пекари не являются ремесленниками в полном смысле этого слова, так же как и скорняки, гусляры, возчики. Не вдаваясь в рассуждение о правильности этого утверждения, необходимо отметить лишь тот факт, что об искусстве пекарей здесь ничего не сказано. К сожалению, мне вообще не известны книги или статьи, посвященные русской пекарской скульптуре.
Отсутствие или, во всяком случае, крайнюю бедность литературы, в которой искусствоведами давалось бы описание и анализ художественной ценности изделий из теста — пекарской скульптуры, — в конце концов можно понять. Эти произведения недолговечны: быстро изготовили, продали задешево, съели. Всего 2—3 дня, много — неделя, вот и весь срок существования скульптуры.
Однако недолговечность и дешевизна еще не основание для того, чтобы свысока относиться к этому искусству. В связи с этим позволю себе небольшое отступление.
Очень часто произведение народного творчества, например, хороший образец белой деревянной резной русской народной игрушки, несомненно, выше по искусству какого-нибудь знаменитейшего итальянского Кампо-Санто с мраморными гробницами вычурной и сложной работы. Дорогие мраморные скульптуры эти шаблонны, слащавы, слабы по сравнению с образцом настоящего искусства —

дешевой (только по цене!) деревянной игрушкой. Приведу еще пример безрадостного творчества, на которое затрачены миллионы и которое своей внешней роскошью импонирует толпе обывателей. Известная «Аллея Побед» в Берлине в смысле искусства — скучное пустое место. Она состоит (или, во всяком случае, состояла в начале нашего века) из нескольких десятков мраморных групп военных и административных «героев», расположенных несколькими группами на особых огромных, мраморных же, постаментах. Из благородного мрамора сделаны страусовые перья на плюмажах шляп, кружево на воротниках, ленты и аксельбанты на мундирах, солома в плетении на венских стульях — все в натуральную величину. Если это и аллея победы — то... победы безграничной бездарности и предельного натурализма, и свидетельствует она о полной потере чувства материала, о низкой ступени художественного вкуса.

Вся эта миллионная «Аллея Победы» не стоит хорошей резной игрушки или фигурного пряника, в которых великолепное чувство материала и художественный вкус позволили малыми изобразительными средствами достигнуть большой выразительности. Это ли не существенное условие искусства! Скульптор, ставящий памятник, может быть (если не должен быть!) гениален. А почему не может оказаться гением, дающим радость, людям, иной резчик игрушек или пекарь фигурных кренделей?

Высокая художественная ценность русских резных игрушек неоднократно отмечалась в специальной и популярной литературе. В приводимых здесь нескольких рисунках я пытаюсь дать представление о художественной значимости пекарской скульптуры, о чувстве материала, лаконизме формы, мастерстве композиционного решения.

Эти рисунки из многочисленных моих зарисовок сделаны с натуры в 30—40-х годах, главным образом в московских булочных.

В то время в окнах булочных в виде рекламы выставлялись выпеченные из сдобного «выборгского» теста сквозные уникальные (т. е. не штампованные) фигуры — крендели величиной около полуметра. Меньшего размера фигурные крендели (до 30 см) продавались, хотя почему-то они были не особенно распространены, вероятно, по прозаичности человеческой — «съедим и так, причем здесь красота?»

Изображенный здесь лебедь превосходно вписан в круг-сковородку, на которой он выпекался. Скульптура эта имеет совершенно особый характер натяжения поверхности, налитость формы изнутри, что зависит от процесса ее огненного рождения из поднимающегося теста, которое доходит до предела возможной полноты формы. Хотя это «исправление» творчества скульптора-пекаря и происходит стихийно, но стихией этой управляет мастер, твердо знающий, что и как даст ему огонь.

Одна из виденных мною пекарских скульптур в булочной у Кировских ворот представляла собой «древо жизни», сходное с изображением на древнеиндийских барельефах. Кто и как донес тему, о которой историк может написать целое исследование, из Индии до московского пекаря?

Печенья по аграрному культу, воспроизводящие эмблемы плодородия, жаворонков, которых в отдельных местностях сажали на настоящее дерево, и другие фигурные изделия из теста издавна имели большое распространение в народе.

Кроме изделий из теста, выпекаемых без формы, которые, по-моему, и следует называть собственно пекарской скульптурой, известны более «механизированные» замечательные изделия из теста, которые вырезались лекалом и потом расписывались от руки цветным сахаром. Это «архангельские козули», в которых форма и орнамент рисунка имеют глубокие народные традиции.
Еще более «механизировано» было производство так называемых тверских пряников, оттискиваемых деревянными формами из мятного теста.
Формы эти представляют подлинные образцы живого народного искусства.
Несомненно, что пекарская скульптура, как русская, так и других народов СССР, должна стать предметом изучения искусствоведов. Может быть, пока еще сохранились в некоторых краеведческих музеях образцы и формы пряников, живы старые мастера.
Но это не все.
Вероятно, можно возродить в современном пекарском производстве некоторые лучшие образцы пекарской скульптуры. Хотя сейчас это производство исключительно высоко механизировано, но разве нельзя, учитывая современную технологию, выпускать пряники (мятные, ванильные, тульские, выборгские и др.) не в виде унылых кирпичиков и выпуклых лепешек, а фигурными, орнаментальными? Почему не украсить повседневный стол советского человека хорошими, радостными образцами пекарской скульптуры?

Пекари-скульпторы. Записки

Помню, когда мне было лет пять, подруга моей матери принесла мне пряник, про который, как потом мне мать рассказывала, я выразился: «Какая хорошая четырехсисочная корова!» Потому, что корова из теста была изображена с полным реализмом и, вероятно, с такой же насыщенной декоративной роскошью, с которой я встретился через много лет. Году в 1924 в окнах московских булочных выставлялись выпеченные из сдобного теста сквозные уникальные фигуры величиной около полуметра. Они не продавались, так что, когда я покупал «Лебедя», надо было иметь много настойчивости и «шарм», чтобы осуществить свое желание.
— «Да как же мы продадим? Он сухой...» и т. д. Я мобилизовал моих студентов скульптурного факультета Вхутеина, и они с разных концов Москвы приносили мне рисунки или самые скульптуры из сдобного теста.
А в промежуток между этими 1884 и 1924 годами я их как-то не видел, хотя жил всегда в той же Москве. И я, скульптор, так же проморгал их, как и все «смертные», а что их не видели, ясно из того, что когда около того же 1924 года я принес мои рисунки в Госиздат, то поднялись удивленные возгласы: «Что это? Откуда?», на которые я ответил тем, что открыл коробку, в которой лежал поразительный по полноте формы лебедь. И в свою очередь спросил вопрошавших: «У Мясницких ворот ходили? Не видели?» Этот лебедь был превосходно вписан в сковороду, на которой пекся.

Тесто всходит, стихийно исправляя недостатки скульптуры. Вообще стихии — огонь и вода умеют исправлять, уплотнить излишне

сложную беспокойную форму. Море обкатывает камни, и скульптуры можно было бы поручить морю доделать. Я поручал иногда огню доработать мою скульптуру, так как это не по силам сделать человеку.

Я тоже попробовал слепить из теста зайчика и еще не помню что, и я не узнал сравнительно убогой своей формы после того, как над нею поработал огонь.

Мне, конечно, захотелось познакомиться с творцами этих вещей. В булочной ответили: «А это у нас выборгские пекаря. Пьяницы все больше». То есть «выборгские» в том смысле, что они пекут тип «выборгский крендель». Познакомился, и к рождению своего друга попросил пекаря выпечь начальную букву его фамилии Н., скомпонованную с виноградом, величиной в квадратный полуметр. И опять его скульптура далеко обогнала совершенством мой рисунок.

Часто свободные вариации на традиционные темы, иногда — свободное (слишком свободное) индивидуальное творчество. Один из моих студентов сказал мне о таком прянике где-то на Таганке. Я собрался пойти посмотреть, правда, потому что заглазно усомнился в его первосортном качестве. Были изображены пожарные с лестницей, шлангом брандспойта и даже иронизирующий огонь заставил у одного из пожарных нос подгореть.

Крендель — это сквозной барельеф без фона — род скульптуры, которым я увлекаюсь последнее время.
Не могу проследить точно, в моем подсознании может быть даже, наверное, скульптура московских пекарей участвовала в рождении этой моей любви.
Я боюсь, что не сумел сделать ясным, что эта работа производится «от руки», без всякого штампа или формы, в отличие от архангельских козуль, которые вырезаются лекалом и потом расписываются от руки сахаром из трубочки фунтиком. Полумеханизирован процесс производства тверских пряников, печатных, оттискиваемых отрицательной формой, вырезанной в дереве.

В 1908 году я ухитрился с Тверского действующего производства купить несколько особенно мне понравившихся старых форм (я тогда и сам делал формы пряников). Одну из этих купленных форм я до сих пор оплакиваю. Пропала. Это был «Наполеон на коне». Увлекся, дал я Тугендхольду для кустарной выставки в Париже — и пропала.

Про архангельских козуль я предпочитаю передать слово Борису Викторовичу Шергину. Только один им же рассказанный факт расскажу, говорящий о строгости подхода пряничных художников: Шергин попросил знакомую старуху сделать ему пряник, который давно перестал продаваться. Она испекла вырезанный шаблоном пряник, стала расписывать розовым и белым сахаром давний рисунок («куропать»), остановилась, забыв куда идет завиток орнамента, и отказалась дальше делать не туда, куда надо. Строгая школа.

Фольклор[116]

Соломонида Ивановна.
Записи 1927—1929-х годов.

«Хлеб на еду, а деньги на беду».

«Зацын (зачин) — дела дороже». «Целовек согрешит — церез слезы во святые».
«Труд кверху подымат, краса — книзу».

Заговор: Царь-жажда, огненную реку вывези не в море, а любимому в сердце.

«Для чего же это таку беду наделали?» (Про фейерверк).

«Лучше долюбаете мужиков-то» (Соломонида заметила, что у нас гостят больше мужчины).

«На сем свете в одной комнате сидя (сидят) и хорошие и худые».

«Сиг у нас в славе. Глаза у него прозрачные, ласковые. У кого ласковые, скажут: у него глаза как сиговы. Как сиг гладкий».

«Подымешься на гору — море-то коробом стоит, а с горы сходишь — море-то оседает».

«Кто в плаче проживет, вечную радость получит».

«Горячая вода? Не, така летненька».

«Злоба все поест — и тело и имение трудово. Удержись злобы».

Соломонида после посещения зоопарка: «У них не хороша рубашка, не сошьешь ничего. Они мне не пондравились, эти тигры. Боязки таки. Медведи любее».

«Видно от веков наводненья-то живут».

«Стоя не выношу горевать. Пойду полежу».

«Об чем это я тоскую? Мысль-то забудет, а сердце помнит».

«Кто помрет близкий, и все померкнет, а как здоровый, все радует, как по сторонам разнесе».

Я: На спасенье готовишься, а брагу варишь? Соломонида: «В рабах служу».

«Мимоходная наша жизнь, как пепел. Родятся на смерть, умрут на живот. Надо готовить смертно платье».

Про магнит: «Како действо положено? В этом конце действо-то? У нас в лесу тоже компасы носят».

«Как маглит (магнит) так! На спасенье тяне».

Соломониде купили карандашную резинку (она рисовала и писала): — «Ты мне священника купила — все грехи стират».

Соломонида о прохожем: «Ноги подрезались. Шевелиться не знают как».

«Под нотобиль попал, за трубку схватился — остановили — не яр ехал».

Соломонида про Шергина: «Не прогуляется, все пише и пише». «Все надо новенькое! Ведь это како надо терпение — стально!»

Нина Яковлевна спрашивает Соломониду: «Кто тебе нравится больше всего из наших гостей?
«Владимир Андреевич (Фаворский) — справедливый. Не качается, такой прямой, как фуганок. Сердце не дробно, рассудок хороший». — А Павел Александрович (Флоренский)? — «Я его ума не могу судить. И я не понимаю, как он говорит, он не по-русски говорит. Он не по-нашему говорит, я не могу узнать ничего. А Владимир Андреевич говорит по-нашему». — А Борис Викторович? (Шергин)? «Борис Викторович — это как моя кровь. А Владимир Андреевич это как ваша. Ну и жена его — уж это я и не знаю! Что на душе, ничего не скроет, как хороша!»

Пелагея Григорьевна (тетя Поля).
Записи 1930—1950-х годов.

Поля: «Гадали. Девки ложились в одних рубашках на снег. Кто встанет, гладкий след, а у кого весь иссечен; зубами соломинку вытаскивали из кладушки,— у кого пустая, у кого с колосом; пойдем несколько девок, овцу поймаем, ленточку на шею привяжем, а утром смотрим, смирная ай бойкая — узнавали характер будущего жениха».
Гадают на ночь, на поясе замыкают замок. Ключ куда-нибудь подальше. «Он» придет ночью отмыкать. Муж, уходящий на войну, замыкал жену.
«У нас ребенок испугается — испуг выливают: поставят на порог, голову венчальной скатертью покроют и в чашке на голове выливают воск. Если ребенка петух испугал (у нас ведь в избе петух), так петух и выльется, а то вроде человека».
«Вчера сорок сороков мучеников. Бывалоча жаворонки пекут, а мы выйдем. На огородах-то везде навоз навален. Котяхи-то сухие, солома хорошая. Мы посадим жаворонков на солому и играем, шумим: «Чувиль-виль-виль, жавороночек».

Рассказывал Поле о самоубийстве знакомого человека.
— «Вот глупый, и будет там весь век водовозом. Там, бог знает, а говорят так — там воду на них, какие удавятся, возят нечистые».

Поля заговаривала мне ячмень: «Ячмень, ячмень, вот тебе кукиш, что хочешь, то купишь. Купи себе топорок,— руби его поперек», и плюнула мне в глаз.

Поля взглянула в окно в благовещенье: «Пожаров мало будет, день суровый. Когда «красный» день, говорят, пожаров много бывает».

«Яйцо раскрошить на могильном холмике, и пшена посыпать — птицы прилетят и грехи склевывают».

Про невесток: «Зло назло растет».

«Ворона, бывает, на крыше каркает, каркает, потом к церкви и полетит — то и жди покойника».

Поля говорит: «Если ребенок не поправляется — пойти на кладбище, не оглядываясь и молча взять земли в воду и искупать. Если поправиться ему — поправится, а если не поправится — помрет поскорее, не мучиться».

Поля техническим термином называет: простокваша «обсикнется» (створожится), а я, по безграмотности, сказал: «обсикается».

«У меня родни только ноги одни».

«Мга пошла. Паршит снежок. Дожжычек мокросит».

«Положи на мамину могилу памятник, камушек, а то при воскресении из мертвых все на свои камушки сядут, а ей что же, стоять?»

«А ты помолись батюшке-угоднику Науму, он наставит на ум».

«Кочкаешься, скоблишься» — это я бреюсь.

«До беды еще семь лет; не то будет, не то нет».

«Пригастилось — привиделось».

«Теперь малость кто с одной женой живет. На татарскую ногу перешли».

Ресторан в поезде. Поля: «Христаран».

«Вздвиженье — весь хлеб с поля двинется».

«Билеты дают скрозь справочное перо».

Сожрал целую сковороду. Поля: «Работать — мальчик, а есть — мужичок».

Поля описывает фокстрот в саду Баумана: «Вот так вот склещились — и не растащишь».

«У нас как бывало первый гром — вот бежим на речку, полно ведро воды несем — корова молока прибавит, будет по ведру давать. Посолим корове, дадим пить... Корова, она три ведра другая выпьет, которая съестная».

«Пойдет полая вода. Икры (льдины), то нырнут, то выплывут, а мы бывало соломы пучочков навяжем, зажгем, так и плывет за сад. Хорошо было молодым, «жировня» идет — играют, толкаются, чтоб согреться».

Я: «Ты ведь скромная?» Поля: «Да, скоромная».

Для поста — песня постовская: «Вода идет, корогод девок ведет».

Разговор с Полей о том, как телят в избе держать: «Поросята в свежей соломе роются. Да и все сразу на ножках, не как человек.

Власий — коровий бог, Хрол-Лавер — лошадий, Настасья — овечий, Василий Кесарийский — свинячий. — Спорили с богом: он говорил, чтобы человек сразу на ногах, а скотина бы — как человек. Так эти боги человечьего переспорили. А они (скотьи боги) говорят — тогда никакого скотоводства не будет».

«Курить хочешь — курь!»

«Харчевито — всем сегодня пить какаву».

Я: «Тряпки есть не буду» (пенка на киселе). Поля: «Модный какой!»

«У меня романтизм» (ревматизм).

«Тут это «грып», а у нас три зори об задоргу потресси (потрешься) и пройдет. Задорга? — Вот на печку лезешь, задержишься об задоргу, просто полка».

«Ветру нет, а сохну, солнца нет, а пекусь».

Полино доказательство бытия божия. Стоит у открытого окна: «Ишь вот дожжычек.., а говорят — бога нет»!

1930-е годы.
Страшно даже, что такие богатства эпоса пластом лежат в народе недобытые еще. Как бы не заглохли нераскрытые.

Бабы в Белоруссии ругаются на базаре: «А чтоб тебя Перун забил!»

«Красивая, как лада!»

Умываться через руку не подают — «Жилы будут развиваться» (в руках у того, кто подает).

Святому Георгию молятся о пленных. Изображается на коне, с мальчиком за спиной, которого похитил из плена. Воскресил павшего в упряжке вола. Некоторые святые конкретные, а некоторые идеальные, как Георгий, но с конкретными чудесами.

Свадьба Александры в 1921 году в деревне Пухтаево Вологодской

области. Когда молодые ехали венчаться в церковь, парни набросали поперек дороги много жердей, некоторые наспех вытаскивали жерди из изгороди. Выкупали невесту. Пиво наливали в круговую чашу. Немного дальше дорогу «загородили», бросая на дорогу цветы и ветви, девушки и бабы с ребятами; их одарили пряниками. Перед церковью, когда благословляли — постелили баранью шкуру, на которую преклоняли колена перед благословляющей иконой. Сваха взяла шкуру и волокла ее перед молодыми (для будущего богатства) до экипажа. В экипаж был поставлен бочонок с пивом парням и гора маленьких булочек девушкам. Все это около Вятки, откуда и Васнецовы и Чарушин (это происхождение разъясняет и творчество Чарушина). Когда ехали из церкви, в деревнях, по которым проезжали, складывали костры, соревнуясь, чей больше (и большой огонь предохраняет — пожаров не будет в этой деревне). Одна деревня схитрила и пересилила другие деревни тем, что в последнюю минуту набежали ребята с хворостом и вспыхнул огромный костер выше всех.



VII. Театр в творчестве Ефимовых

П. А. Флоренский.
О кукольном театре Ефимовых[117]

Мне хочется письменно откликнуться на Вашу книгу. Поэтому к сему прилагается нижеследующее размышление по поводу одного из Ваших спектаклей. Предоставляю Вам делать с ним все, что Вам угодно, печатать в начале книги, в середине или в конце, или никак. Однако необходима оговорка: мне хотелось излить свой восторг, но я боюсь, что тонкая похвала вышла слишком тонкой. Как бы кто простодушный не подумал, что я восхищаюсь не Вами, а посадской рощицей. Спешу поэтому разъяснить уже совсем без тонкости, что все размышление нужно понимать иносказательно, а именно: что Ефимовы сумели использовать для постановки луг и рощу, актерами сделав всех зрителей, что тут осуществлена исходная форма эллинской трагедии, что дело совсем не в деревьях, а в умении заставить смотреть на огороженный кусок природы, как на праздничную орхэстру, и что, короче говоря, Ефимовым удалось преодолеть кризис театра, около которого толчется наше время, и ввести театр в общенародную жизнь. Надеюсь, это будет ясно.

А вот теперь и не ясное.

Накрапывал летний дождь. Следовало думать, что назначенное под открытым небом представление петрушек не состоится. Тем не менее приглашенные, а за ними и мы, пробирались между гряд маленького огорода. Потом пришлось спускаться в глубокую, со скользкими глинистыми скатами, канаву и переходить по жердочке. Но, действительно, преодолеть эти трудности было необходимо: для представления был избран заброшенный сад с березовой аллеей и прудком, расположенный на склоне и уединенный, словно отрезанный, от и без того уединенной Красюковской улицы, отрезанного от общей жизни Сергиевского посада. На склоне толпились взрослые и дети, и чувствовалось в этих кучках всех возрастов, от грудного и до старости, какая-то торжественность, ожидание, какое бывает накануне необыкновенных дней в семьях с отстоявшимся ритмом домашнего уклада.

Оторванности от обычных условий и привычек жизни свойственно свое бодрое возбуждение — вино неожиданной свободы.

Хождение по улицам незнакомого города, одиночество среди природы — и то праздник, когда он сознается как некоторое качественно новое и священное время — все это действует подобным образом: разрушает путы бесчисленных мелких забот повседневности и дает место естественным линиям, которыми и в натуралистической дряблости жизнь преобразуется в художество. И тогда объявляются более глубокие силы нашего существа, обычно заваленные мелочами. Праздник — от слова «праздный», то есть пустой, незанятый; и весьма нередко достаточно снять груз привычного и мелочно-повсед-

невного, чтобы тут же вышли наружу задавленные ими и вещее знание, и чувство коренной связи с миром, и близкая к эстетической радость бытия. Вопреки тому, как думают обычно, мучая себя, праздник нуждается не в попечениях, а в свободе от них. И эта свобода прежде всего и больше всего осуществляется строгой изоляцией от буден.

Право, человеку, чтобы испытать волнующую радость, нужно очень немного: десятка два деревьев и плотный высокий забор вместе с канавой и переправами оказались достаточной изоляцией от всевозможных тревог, жизненной усталости и бесчисленных забот о существовании в это трудное время. Разруха, скудость и неверность жизни во всех ее сторонах — все это осталось по ту сторону забора. Когда же небо вдруг расчистилось и омытое склонявшееся к вечеру солнце осветило березы, пеструю толпу и несколько красивых лоскутков старинных тканей, с нежностью переданных Ефимовыми из бабушкиных сундуков в театр петрушек,— как солнечный луч засветилась в сознании живая сказка. Балаганчик, и петрушки, и окружавшие театр дети — вместе построилось в одно художество, которое больше чем художество, потому что тут помимо предвзятого намерения исполнителей звучат вещие голоса души и проскальзывают тайные силы природы. Слова, в других обстоятельствах вероятно оставшиеся бы незаметными, в этой обстановке и от лица кукол сказанные, получают неожиданный вес, и народные изречения слышатся действительно как сгущенная жизненная мудрость. Куклы из тряпок, кусков дерева и бумажной массы совершенно явно оживают и действуют самостоятельно: они уже не следуют движениям управляющей ими руки, а напротив, сами ее направляют, у них свои желания и вкусы, и становится совершенно очевидным, что в известной обстановке через них действуют особые силы. Это представление начинается игрою, но далее — врастает в глубь жизни и граничит то с магией, то с мистерией.

Конечно, кукольникам, несущим боевую ответственность и уносимым вихрем действия, нет времени обдумывать происходящее, и было бы помехою раздваиваться, чтобы сопоставить свое кукольное сознание с обычным. Но и они, как показывает настоящая книга, сознают кукол как «хотящих» или «не хотящих» того или другого, как «одобряющих» обстановку, в которую они попали. Зрителям же, или точнее сказать соучастникам этого кукольного действа, гораздо более отчетливо видно, что кукольный театр есть нечто несравненно большее, нежели Ефимовы плюс куклы, что в нем принимает участие еще нечто третье, и это третье — то, для чего существует самый театр.

Отрезанные от повседневности забором, вместе со своим хором из зрителей, кукольники еще более повышают потенциал таинственных сил, в них действующих, вторичною изоляцией — своим балаганчиком. И наконец, надевая на руку обличие куклы и дозволяя разуму руки принять самостоятельное лицо, они освобождают его от подчинения разуму головному, и последний делают, напротив, служебным органом ручного. Трижды изъятая из внешнего мира тремя последовательными ступенями изоляции рука становится телом, проводником и органом воздействия иных, чем известные в нашем будничном сознании, сил. В кукольном театре выступают основные приемы подражательной магии, которая всегда начинается игрою, подражанием, поддразниванием, чтобы дать затем место

привлекаемым таким образом иным силам, которые принимают вызов и наполняют подставленное им вместилище.

Никто, конечно, не обманывается иллюзией. Кукольный театр имеет высокое достоинство не быть иллюзионистичным. Но, не будучи «как настоящее» и не притязая казаться таковым, куклы на самом деле осуществляют новую реальность. Она входит в освобожденное ей пространство и заполняет праздничную раму жизни. Хор зрителей объединяется куклой и питает ее, через кукольника, своими глубинными волнениями, которым нет места в повседневности. Самое глубокое наше и самое заветное — это наше детство, в нас живущее, но от нас плотно завешанное. Мы забыли о нем, об этой изначальной близости со всем бытием, когда мы приникали еще к жизни природы; забыли, но оно продолжает жить в нас и в известные времена неожиданно объявляется.

Духовная гармония, которая открывается внезапно, живет в тех самых слоях личности, которые будит в нас кукла. Кукольный театр есть очаг, питаемый сокровенным нашим детством и в свой черед пробуждающий в нас уснувший дворец детской сказки.

Объединенные когда-то между собой в этом «рае», мы разделены теперь друг от друга, потому что скрылся из глаз самый «рай». Но через кукольный театр мы вновь, хотя бы и смутно, видим утраченный эдем и потому вступаем в общение друг с другом в самом заветном, что храним обычно каждый про себя, как тайну — не только от других, но и от самого себя. Сияющий в лучах закатного солнца, театр открывается окном в вечно живое детство.

1924

С. В. Образцов. У Ефимовых[118]

В те годы в Москве играл кукольный театр Ефимовых. Это был очень интересный театр. Два человека являлись его создателями: скульптор Иван Семенович Ефимов и его жена, художник-живописец Нина Яковлевна Симонович-Ефимова.

Они были одновременно и мастерами кукол, и режиссерами, и актерами своего театра.

В их театре жила настоящая культура художников и огромная, почти исступленная любовь к кукле.

Видел я у них тогда «Басни Крылова», «Принцессу на горошине», небольшую сценку с петрушкой и «Танец зверей».

Некоторые вещи мне не очень понравились и казались актерски наивными или претенциозными, но многое нравилось очень.

Хоть я учился не на скульптурном, а на живописном, а потом на графическом факультете, но с Иваном Семеновичем Ефимовым, как одним из профессоров, был немного знаком, и это позволило мне прийти к Ефимовым домой.

Жили они в большом многоквартирном доме у Красных ворот. Я поднялся по темной лестнице на какой-то высокий этаж и, с трудом найдя звонок, позвонил.

Тут я прерву свой рассказ и приведу несколько строк из книги Нины Яковлевны Симонович-Ефимовой «Записки петрушечника».

«Время от времени, приблизительно три раза в год, когда мы открываем на робкий звонок дверь нашей квартиры, входит незнакомый юноша. Не один и тот же, а, наоборот, всегда разный.

Забыв даже иной раз назвать свою фамилию (она, правда, все равно, по всей вероятности, ничего нам не сказала бы), он говорит: «Я видел ваш спектакль и пришел, чтобы узнать, как делать петрушек».
Когда путник входит на крыльцо хозяйственного дома и его встречает гостеприимная хозяйка, все же из угла, гремя цепью, срывается на него ревнивый сторожевой пес; куры, собравшиеся было поклевать свою ежедневную горсть овса, суетливо разбегаются в крапиву, и стая воробьев шумно вспархивает на забор. Короткий вопрос невинного юноши вызывает в нас сразу чувства всех этих разнообразных существ: ревность пса (я слышу, как он заворочался во мне, гремя цепью и рыча сквозь желтые, старые зубы) — это любовь и ревность моя к петрушкам; разбежались начатые повседневные дела, потому что надо же отвечать на вопрос и отвечать основательно; разлетелись воробьи — те или другие мысли, которые окружали дела,— разлетелись надолго, может быть, навсегда; но доминирует надо всем все же гостеприимная хозяйка — радость, что пришел некто, деятельно жаждущий узнать о петрушках... Но куда деваются, когда захлопнется за ними дверь, эти молодые искатели истины в куклах? Никогда не видишь их больше... Да, захлопнешь за ними дверь, оглядишь комнату, принявшую вид поля сражения... вздохнешь и подумаешь: «Через несколько лет, когда меня не будет, а то, чему я учу, разойдется по нерадивым, неумелым, может быть, бесталанным, может быть, нечистым рукам, как придется меня ругать за распространение петрушечьего дела... Но есть все-таки надежда, что явится энтузиаст кукол, который сможет работать в новой области, завладевать необитаемыми островами, открывать новые горизонты, создавать совсем новые пьесы, черпать из хранилища, в которое трудно проникнуть, но в которое, раз проник, можешь черпать из него хоть тысячу лет... Должен же появиться молодой артист, который наберется настолько храбрости перед учителями, энергии и самостоятельности перед товарищами, что решится спрятать свое, может быть, и красивое лицо за ширмами. Уж не красивее же Ефимова, который, однако, выходит из-за ширмы на публику только для того, чтобы сделать перед спектаклем сообщение о кукольном театре, если мы играем для взрослых».
Я привел эти строчки потому, что тотчас же по выходе книги в 1925 году Нина Яковлевна подарила мне ее с надписью: «Молодому человеку из третьей главы» и сказала, что принялась писать эту главу, как только захлопнулась за мной дверь.
Это посвящение не показалось мне очень доброжелательным, так как по глазам Нины Яковлевны я понимал, что не во мне она видит преемника их театра: «ревнивый сторожевой пес» достаточно громко гремел своей цепью. Да и впоследствии, я думаю, Нина Яковлевна не считала меня преемником, тем более, что я таковым не оказался. Любовь к куклам у нас одинаковая, но любим мы в них, по-видимому, разное.
Правда, этот «ревнивый пес» не помешал нам встречаться, тем более, что вначале я не расслышал звона его цепи. Я несколько раз приходил к Ефимовым. Приносил им своих кукол, советовался. Рассматривал устройство кукол их театра: удивительную балерину, умевшую вертеться на одной ноге, «дедушку Крылова» в зеленом кафтане, «Волка» с огромной щелкающей пастью, двух замечатель-

ных басенных мышей, у которых были большие головы, а вместо туловища, просто свободно лежащие складками платки.

Конечно, и первый мой приход к Ефимовым и все последующие принесли мне большую пользу. Прежде всего потому, что я познакомился с людьми, бесконечно увлеченными куклами, и людьми не серенькими, не заурядными, а индивидуальными и талантливыми. Кроме того, я увидел много по-разному сделанных кукол. Рассматривать их, надевать на руку, пробовать играть ими было очень интересно, тем более, что многие куклы перекликались с тут же стоящей, по-театральному выразительной, всегда передающей движение скульптурой Ефимова из глины, кованой меди, дерева, фарфора.

Но, к сожалению, я не смог унести от Ефимовых ответа на основной мучивший меня вопрос — вопрос репертуара. Дело не только в том, что мой провал с представлением народного петрушки навсегда отучил меня от подражания кому бы то ни было. И не в том также, что нас с Ефимовым разделяла разность лет и разность эстетических вкусов. Дело в большем. В принципиальной разнице моих и ефимовских возможностей.

Несмотря на то, что отдельные сценки или интермедии в ефимовском театре разыгрывала иногда одна Нина Яковлевна, все представление в целом выглядело представлением настоящего театра, в котором были и занавес, и портал, и задник, и отдельные элементы декоративного оформления.

Большинство пьес и сценок Ефимовы играли вдвоем, а то и втроем (им иногда помогал их сын). Значит, одновременно на ширме их театра могли действовать четыре и даже шесть кукол. По кукле на каждой руке играющего актера. Да, кроме того, Ефимовы располагали двумя принципиально различными голосовыми тембрами: мужским и женским. Каждому оставалось только искать разные тембровые краски внутри своего диапазона. Как же я мог сравнивать репертуарные возможности Ефимовых с моими?

Театр и карнавал. Записки

1928

Для кукольного театра может лучше просто играть, как дети играют, а не обдумывать режиссерски...

Скоро от кукол некуда будет поместиться. Это «скоро» уже наступило.

1929

В нашем театре сидят с открытыми от блаженства ртами; а на мою скульптуру ни на какую ртов не разевают. Может быть потому, что мало понимают.

Есть вид театра, где скульптура играет доминирующую роль — это театр кукол, потому в нем играет именно сама скульптура. В театре людей скульптура — подсобное, это окружение человека. Тут должны быть выработаны принципы.

Нет театральной коробки, а есть вертикальная плоскость сцены. Скульптура тут не должна применяться к образу человека, пребы-

вающего с ней рядом на той же самой сцене, а образ должен следовательно сливаться с ней в одно целое. Она свободна. Она свободна от многого, но не от всего. У нее есть свои рамки, законы и требования. Глаз должен легко находить точки отправления. Профильность. Скульптура кукол — сугубая скульптура. Далеко не всякий скульптор может сделать куклу...

В эту область — так называемого большого искусства, движущейся скульптуры, я был введен помимо и даже вопреки моей воле Н. Я. Симонович-Ефимовой.

И меня, привыкшего иметь дело с радостным сверкающим фарфором, с бронзой, хранящей форму своего расплавленного бытия, с полированным срезом дерев, мало радовала бесформенная груда материи, в которую превращаются куклы, как только из них уходит живое биение крови руководящей руки. Мы всегда закрываем пологом кукол, когда они не играют.

Несмотря на предубеждение к «несерьезной затее», которое я, к сожалению, разделял со многими, я принял участие в этом театре. И когда я посмотрел на публику сквозь нашу зеленую занавеску и увидел ряды детей, замеревших в горячем восторге, слезы закрыли мне зрение, и я понял всю значительность этого дела. И я с совершенно равным вниманием и серьезностью строю маленький движущийся памятник Крылова и Пушкина, как если бы я делал его для вековечной бронзы.

Надо только сказать, что бронзовый памятник никогда не осмелится так капризничать и не удаваться у меня под рукой, как это иногда делает Макбет со своей ультраматематической отзывчивостью жеста и неподдающейся учету механикой его сочленений.

Я ввел в театр дерево, кованую медь и, возможно, введу фарфор.

1930

Искусство кукольного театра, зародившееся и расцветшее от корней народного искусства. Какой мученик Микеланджело, все время его корчит. Мы своей эпохой довольны. И в куклы поиграли. Бедный Микель — он этого не испытывал. Нина: «Он, пожалуй, стал бы». — Стал бы, пожалуй, сдуру. Особенно если бы какой-нибудь Кавальери этим заинтересовался.

В этой своей деятельности в 1918 году я с удовольствием вспоминаю, как мне удалось спасти от разрушения балаганы, тиры, петрушечников. В начале нашего строя казалось, что то, что стояло при старом режиме, должно быть снесено, хотя бы это были невинные сокольнические сосны; Иван Васильевич Русаков, когда привез меня вводить во владение Сокольниками, спрашивал: «И. С., я думаю, это убрать?» — почти про все, что было в Сокольниках.

Ведь это теперь стало трюизмом, что «балаган» — тоже искусство. Помню его слова про кегельбан: — «Ну, уж это убрать! — «Почему?» — «Они там в деньги играют!» — «А под забором в орлянку лучше? — Это физкультура». Я наладил, что карусельщики катали детей бесплатно в каком-то проценте и пр. Устраивал на «Кругу» концерты, где принимали участие Москвин, Любимов. Первое, что я решил сделать, и что до сих пор не сделано — устроить перед кругом мощный светящийся фонтан. И уже мы

составили смету с электриком Художественного театра. Но мои начинания не довелись до конца, потому что хозяйственник я никудышний, а, например, за концерт заплатил всем, включая и «у рояля», по 200 рублей, как и Москвину.
Остались неосуществленными и мечтания, на которые живо отозвался Москвин. Я ему говорю: «Знаете, на Иванову ночь (тогда она еще существовала), мы возьмем военный обоз, посадим всех московских цыган и поедем по всей Москве в Сокольники, а за нами вся Москва. Там зажгем костры выше сосен, а через поляну пустим по проволоке светящуюся Синюю птицу из стекол, у которой будут развеваться ленты хвоста! А там хор». «Давайте, а я возьму — буду вертеть шарманку!» — говорил Иван Михайлович. Я с удовольствием вспоминаю, что эту мою, может быть, не слишком организованную деятельность оценила Е. К. Малиновская, сказав мне: «Вот мне такого и надо, талантливого и не слишком знаменитого».

1931
Перед кино дети на тени экрана в луче показывали свои руки. Я из заднего ряда показал из своих рук сложенного огромного волка, кусавшего их за тени их голов. Ушел ночью на море, тут и родилась мысль о теневом театре.

1933
Куклы «Ведьмы» в клубе МГУ необыкновенно развеселились, расплясались, сорвали корону при своем появлении с Макбета и унесли ее в складках своих покрывал.

Перед спектаклем мальчишек штук восемь прицепляются к свертку с палками от балагана: «Дяденька, поднесем».

На нашем спектакле дети все забываются, все освобождаются, кричат «Мишка! Так нельзя! Так не надо!» (в басне-пьесе Крылова «Пустынник и Медведь»).

У Крылова (куклы.— *Прим. ред.*) — поговорка старческая: «От так вот...» А в ГИЗе он говорил: «Я слышал, мои басни переиздают, надо бы Вам иллюстрации Ефимову заказать».

После спектакля спросил одну девочку, что больше всего понравилось? «Живой дядя!» Это я — одетый матросом.

По той насыщенности, как мы играем, мы имеем право растянуть интересное, а то считаем долгом сплошь, быстро захлебывать публику интересным одно за другим.

Мы играем потому, что хотим, чтобы всем было весело, а не для того, чтобы нами любовались. Масса жестов захлестывает, утомляет. Как в прибой много не накупаешься.

Нина Яковлевна считает, что хороших (положительных) кукол надо надевать на правую руку, а плохих — на левую.

Отлить бы головы петрушечные из бронзы и на выставку, хотя

Макдуфф вышел совершеннейший с Реймского собора — каменный, средневековый.

1934
«Ремесло забавлять людей — первейшее из всех». Жорж Санд.

Предлагают сделать лошадей для «Пикквика». Ведь это только зацепиться за театр, и ни одна театральная «лошадь» мимо меня не пройдет. (Нина: галопом не проскочит.)

Лепил лошадь в Художественном театре. Пришел ломовой. Я с ним консультировался, не велика ли? — Нет, третьячок.

После спектакля (кукольного театра) один незнакомый бросился ко мне: «Ну, знаете!» И, махнув рукой, пошел вверх по лестнице. Я говорю: «Хорошо сказано».

1935
Теперь кажется мы можем почить на терниях (театр).

У Образцова исчезли слова, понятия: плохо, хорошо, а есть только смешно и не смешно (...). Почему в театре вводится смех? Он дает отдых. За это и деньги платят. У Шекспира, когда совсем душа зайдется у зрителя, он вводит смех. А потом ведет трагедию дальше.

Борис Викторович Шергин о спектакле «Декамерон»[119]: «Точно картинка золотая. И вы сами не знаете, что там видишь, какое богатство. Вот, библию читаешь — зори видишь, и родных. Так и у вас все лучшее, что в тебе есть, туда прикладываешь. Вы никуда не тащите. Легко. Омылась душа, и не знаю, сколько вам раз спасибо сказать. Как вы стояли спиной вот так. как углядели мы вот с ним — подол Ваш хотелось поцеловать».

1936
В своем сообщении я сказал, что искусствоведы ставят какие-то нормы, что куклы должны играть пародию, только смешное, только порок. Но что это за нормы? Мы многие «нормы» сломали в СССР. Наша современная жизнь вовсе не требует так уж много пародий, вовсе не надо — все решительно во что бы то ни было осмеивать. Она требует отражения нашей героики. До нас куклы изображали только порок, и понятно почему.

1937
Монументальный жест в театре кукол — это специальность нас, скульпторов.
Патер (кукла) входит в дверь и видит женщину («Вода» моя, фаянс). Не решается смотреть: колеблется, влекомый силой, подходит, прикасается, обжигаясь, к бедру, груди, и падает, сраженный, обнимая ее ноги.

Заказали кукольную интермедию к пьесе Тирсо де Молина «Севильский обольститель» на тему «Мы классики», где Смирнов-Сокольский летит на Пегасе к Шекспиру, Пушкину, Толстому, Го-

голю, Тирсо де Молина, которых воссоздать по композиции «Тайной вечери» Леонардо да Винчи. Говорят цитатами из своих произведений. Мы предложили сделать кукол в размер памятников, в полторы натуры, а Шекспира — в две.

Великие (в Макбете) Ефимовы сделали «паноптикум» (писатели в мюзик-холле), или еще вроде «Свадьбы» на парижских ярмарках, которые мы с Серовым укладывали ударами мяча в морду невесте и всем другим [120] (...). Я предвидел, что будет паноптикум: от нас требовали в натуру; нельзя, мол, было делать больше натуры, по условиям сцены, ни меньше. Но зато Шекспир величествен, мы сделали в два раза больше!

В мюзик-холле каждая фигура построена для определенного жеста, но может делать и другие.

Показываю Поле фотографии мюзик-холла. — «Это с Вами работают? — Это куклы. «Сроду не поверишь! Скольченно их! Вишь, как выкомариваем. Под послед».

Для теней, на именины Фаворского, сделать дракона — набить штаны мои желтые на палках, будет извиваться, и зайчиков из пальцев.

1938

Спектакль на празднике книги провели, как книгу с иллюстрациями: Крылов (кукла) показывал гигантский том с баснями. Иллюстрации (куклы) потом слезали с листа.
«Крылов» на Пушкинской площади кланялся в пояс взрослой публике (было тысяч 15), чтобы детей впереди не передавили. «Сделайте шаг назад, вот так» и сам, стоя в профиль, шаг делал по счету. На бульваре «Крылов» говорил: «Я душевно рад, что на Пушкинском бульваре играют мои басни. Я ведь с Александром Сергеевичем был хорошо знаком. По этому бульвару мы с ним, бывало, часто гуляли. Купите мои басни, попросите родителей»... — Голос из толпы: — Дорого! — «Ну, не очень дорого, 40 копеек».

Наши жесты в Театре кукол должны быть словами для глухих, и наши слова — жестами для слепых.

У нас все просто и серьезно, а у С. В. Образцова — с лукавством, вот это и есть эстрадность.

Мы играем теперь только бесплатно, и сами оплачиваем по 75 руб. аккомпаниатору и провоз. Положение нелепое, не по нашей эпохе,— точно мы какая-то плохая американская балерина, приплачивающая за свои спектакли. В этом есть какая-то истина. В том, что играем только бесплатно, видеть нас можно только бесплатно, в награду за добродетель.

Нина: «Я тяну театр за счет своих жизненных сил. Мы устали не от работы, а от несправедливости» [121].

Как представитель искусства скульптуры, беру на себя смелость

утверждать, что при условии настоящей высоты качества, кукольный театр заслуживает звания малой формы скульптуры. На кукольный театр никто не должен смотреть, как на пустяковую забаву, надо видеть в нем большое просветительное и агитационное значение. Очень интересен и действен его раздел движущейся скульптуры, забытый со времени Древнего Египта, где делали подвижные статуи богов.

Кто сказал, что скульптура обязана быть неподвижной? Отчего не может, например, двигаться фонтан? Я сделал для Сочи проект фонтана, где дельфины ныряют по кругу по принципу сегнерова колеса.

Почему не сделать статую, которая раз в год, в ноябре, поднимала бы руку. Какое было бы воздействие такого движения!

Возвращаюсь к кукольному театру.

Это движущаяся скульптура. Но учтите, что в музеях никогда не смотрят на статую дольше полутора или двух минут, а в кукольном театре принуждены смотреть скульптуру в течение часа (при этом заставляет смотреть спектакль не что иное, как интерес).

Каково же должно быть качество куклы, чтобы уметь приковать так надолго внимание.

Вывод: надо всемерно повышать изобразительную часть театра кукол. «Крылов» — движущийся памятник Крылову. Делал я его с таким же чувством, как и настоящий памятник. Воздействие на детей кукол «Пушкин», «Макбет», «Леди Макбет», «Крылов» — огромно.

Надо выправить неправильую линию мысли Ваших горкомовских судей, которые твердо сказали, что куклы — это «низший» род искусства. Разъясните им, что деление искусства на высший и низший род — это провинциализм 80-х годов прошлого века, а теперь у нас в Союзе никто не считает, что прикладное искусство, украшающее быт, ниже какого-то высокого. Это полезно им разъяснить и для повышения их культуры, и для театра кукол.

Такая уж наша специальность — оплодотворители. Производители.

В революции все искали чего-то нового, потому и мы нашли театр старого Петрушки.

Опять бесплатный спектакль? — Не совсем бесплатный, потому что нам придется платить аккомпаниатору 50 рублей.

Даже если бы не было нашего опыта с героикой кукол, то все-таки следовало бы делать эти опыты, иначе что же это за театр, который не может отражать героики.

Фальк: «У Вашего «Волка» голос мохнатый».

Вспоминаю один трогательный случай. Мы с театром приехали в тамбовский хорошо устроенный детский дом для беспризорных детей-сирот, лишившихся родителей. После спектакля мы ушли гулять по саду. Куклы были доверчиво брошены в беспорядке в зале, где играли. Когда мы вернулись, Нина Яковлевна увидала, что девочки нашу страшную, но бесконечно милую и близкую де-

тям Бабу Ягу украсили всю гирляндами плауна и целуют ее страшные тряпочные руки. Целуют руки ее эти лишенные материнской ласки дети.
Это были драгоценные трофеи нашего театра.
Или еще, когда в тамбовской степи мы устроили спектакль в деревне Дарёнка, а на следующее воскресенье деревенские ребятишки устроили сами свой кукольный театр из своих кафтанов, зипунов и из корней подсолнухов — это тоже были трофеи театра.
Еще вспоминается: перед спектаклем к нам подошла из глуши приехавшая крепкая, на вид суровая, надежно сдержанная педагог-коммунистка, и после спектакля мы увидели ее стоящей у окна и вытирающей платком лицо. Мы думали, ей жарко (лето). Нет, она плакала, заливаясь слезами — ее поразило, потрясло воздействие на ребят нашего театра. Это тоже был наш драгоценный трофей. Похоже на хвастовство? Нет, я имею право это говорить.

Кукольный Дед Мороз чтоб бросал конфетти вместе с серпантинной метелью. Как кот бросал огромной лапой конфетти на Манежной площади[122].

Меня пригласили в жюри карнавала. А сам я оденусь сатиром и буду осуществлять свои права и обязанности. Но премии сам, пожалуй, не получу.

Крокодил наш кукольный взял в рот уголь и написал на бумаге свое имя: «Крокодил» и нарисовал свой автопортрет, и зубы себе чистил Катиной щеткой.

На маскараде я был в испанском костюме: гречневик, орлиное перо, выкрашенная синяя борода, бархатный плащ, краги, рапира. А потом — таджикский халат, платок на голове, обмотанный поясом.

В парке Ленинградского района поставлен среди сосен огромный Гулливер (фанерный) с расставленными ногами над дорожкой, по которой ходят дети и взрослые. Очень умно. По-ефимовски.

В Театре сатиры ставят «Господин де Пурсоньяк» Мольера.
Нас просили сделать куклу в половину натуральной величины.
Пурсоньяк убегает в глубине перспективы от докторов.

Я очень давно и много работаю для детей вместе с Н. Я. Симонович-Ефимовой и отнюдь не считаю это потерей времени и уроном, снижением высокого искусства. Напротив, я думаю, то искусство высоко, которое дает много радости и бодрой зарядки зрителям, и какое же счастье может сравниться с тем, чтобы «заряжать» на бодрую жизнь детей, — этих чутких зрителей и строгих критиков, потому что сами они природные художники почти все поголовно. Ведь и художник-то — это тот, кто сумел, или кому посчастливилось пронести сквозь всю жизнь свежесть первого удивления мирозданию ребенка, умение всегда воспринимать явления заново, а не затертыми шаблонами извилинами мозга.

Три категории людей подобны друг другу в свежести мироощуще-

ния. Они не слушаются штампов, которыми их пытаются утихомирить «взрослые»: «Так нельзя делать», «Так нельзя думать», «Надо делать как все всегда делали». А вот мы — дети, художники и революционеры не слушаемся, и иногда выходит неплохо, когда мы дерзаем поступать по-своему, не слушаясь старых робких нянь, и играем, по-своему строя мир.
И миру всему, похоже на то, придется скоро учиться мудрому дерзновению: безумию детей. Наша эпоха между другими ниспровергнутыми предрассудками сумела опрокинуть и категорию уважения к дорогостоящему.

Реальный след в скульптуре от теневого театра — мои сквозные барельефы.

Не все памятники делать, отчего не сделать и свистульку?

Через самый ничтожный предмет можно сомкнуться со всем миром. Я вдохновился делать фарфоровые игрушки. Пожалуй, не было случая, чтобы человек одновременно и строил памятники, и лепил свистульки.

Оказывается, моя игрушка «Водолаз» была издана в резине. Только я ее не видел[123].

Пришли две полные хорошие дамы, чтобы я за плату дал рецензию на картинки для кубиков. Я нагромыхал. Не понимаю, почему заказывают каким-то недоучкам, когда существую я.

Я сделал «Кота» из папье-маше величиной в полтора человека. Он был в мантии и в сапогах. Вся площадь сбегалась смотреть. Иногда я залезал (для собственного удовольствия) его двигать (изнутри киоска, где продавались игрушки). Палки от его локтей были наружу, но никто почему-то не догадывался, как он двигается.

До 6 января он (помощник) у меня на площади Маяковского двигает огромного кота, сидящего на домике. Приходите его и Кота смотреть и сговариваться с ним, а не с Котом. Некоторые думают, что в «Коте» человек, это я считаю оскорблением себе, т. е. что я виноват как скульптор. Тогда я начинаю им кланяться. Тогда очевидно, что не живой.

Когда я с детьми играл, меня понес поток веселья и истины. Игрушки и елочные украшения жили, я легко сливался с детьми, и они вполне меня принимали.

Вату на елку не люблю: разные сущности, внешне похожие. Вата оскорбляет своей волокнистостью снег. Вот мы закрыли лампочки белой папиросной бумагой, это лучше — светящиеся сугробики на ветках.

1940
В мастерских ГАБТ показывал, как надо поправить голову верблюда. Я говорю, надо чтоб вещь была понятная во всяком положении; повернул ее низом вверх — не понятно.

На юбилее Кругликовой устроили куклу, ее портрет, позвали живую Кругликову.

Меня просят от лица всего Союза художников сделать эмблемы. «Только Вы и можете сделать, из меди чеканной». Я их благодарил за доверие, они меня. Сегодня нарисовал, просил Ниночку поправить... она сделала, конечно, лучше. Вроде знака римских легионов, на трех бамбуках. Только для скульпторов эмблема объемная, для остальных как это и в натуре, плоскостные. Вот это штучка с ручкой! Я себе даже руку поцеловал. На другой день сделал. Наш партиец говорит: «Вот это оперативность!»

В толпе появляется двуликая маска (Янус); не знаешь где перед, где зад, приближается она, или уходит прочь. Сделать для карнавала или эстрадный номер.

«Чем меньше слов, тем лучше для кукол — они маленькие, тонут в словах»...

Когда палка прикреплена по нашему изобретению — у локтя,— рука двигается свободная, а если у кисти, как у яванских, то явно — палка двигает.

1941
Между прочим, ставим пьесу «Сон в руку»: Гитлеру являются рыцарь на закованной тоже в железо лошади, потом Мамай верхом на скелете лошади и Наполеон и все они не советуют биться с нами.

1942
Мы хотим сделать Баха у клавесина, Гёте и Гуттенберга с первопечатной книгой в сводчатой комнате, беседующими о фашистской Германии. Кончается все танцем Гитлера со скелетом в драпировках.

Куклу не надо делать пузырястой: не ясна форма, и горизонтальных нашивок не надо — уменьшает рост.

По просьбе Смирнова-Сокольского делаю маски Кутузова, Петра I и Тимирязева. Не полные маски, а частями — превратить актера в этих людей.

1954
Вчера было рождение Дмитрия Жилинского. Он провозгласил тост: «Еще за одного моего родителя, духовного»,— думая, конечно, о Нине Яковлевне, не называя словами. Он не раз вспоминает, как ему совестно за те глупости, которыми он спорил с нею (на ее воспитывающие слова)[124].
Потом шарады[125]. Я пел Сусанина «Ты взойдешь моя заря!» и поляки меня убили. Расчесал для «мужика» голову на прямой пробор, а свою, теперь большую, бороду — клином. Та же борода, расчесанная надвое, пригодилась потом для генерала. Стильно было: Шаховской — палач в красной рубахе, жилистый, с большим топором. На высоком скульптурном станке — осужденный в белой рубахе бил на все стороны лбом «об пол» под вопли старорусских

женщин и монашек. Владимир Андреевич огласил царский указ. Свет померк, удар топора. И казалось удивительно, как так быстро убрали казненного.
А целое — гибель Помпеи: статуя в белом свалилась с высокого станка. Вбежала неистовая толпа, прикрывая себе голову разными предметами и табуретками, на плечах одного висел беспомощный древний старец — Фаворский.

1955
Вчера вновь произошло действо об Иване Купале. Вижу — Кардашев вытаскивает на улицу огромное кресло Владимира Андреевича. Поставили его на западное крыльцо, увитое хмелем. Ночью посадили меня на дорожке, передо мною жертвенник на двух белых камнях, на котором Шаховской рубит рельеф — портрет дочери с ручками. На жертвеннике — мой бронзовый с дырами «Фавн», в котором горит береста, вокруг которого в бешеном плясе фавны. Отличный Шаховской, сучащий ногами, почесывая одну о другую. Из чего, думаю, он сделал отличные рожки в пример всем оперным чертям. Оказывается, из двух лироподобных перьев хвоста тетерева, погубленного его охотой. Милый голоногий чертеночек в красной кофточке с хвостом из завитой сухой растительности — Машенька. Александра с черной гривой и красным цветом на маковке, и бешеными ритмическими движениями. За жертвенником еще загорается костер, бронзовый мой Фавн — на его фоне.
Фаворский в настоящем дикарски-совершенном, из непонятного растения, прекрасно связанном коническом колпаке, длинным подлинным заговором с молитвами (из толстой ученой книги о русских заговорах Рыбникова) наставляет «художника», нагруженного своим оборудованием: ящиком с материалами и большой лопатой, наставляет об искании кладов.
В саду около дорожки быстрым ярким светом вспыхивает цветок папоротника. Художник (Жилинский) — к нему, но там низко сидит крошечная ведьма, самоотверженно превратившая свои большие седые волосы в космы (Е. Л. Каровай). Он просит ее уйти или хоть подвинуться, чтобы копать сокровище. Она: «Ты уже нашел сокровище — меня». Наконец он отбрасывает какие-то хорошо театральные большие комья, говоря, что ему надо добыть клад... для Леонардо да Винчи, то бишь для Ивана Ефимова. Достает два сосуда «жизненного эликсира» (творческий успех) шампанского и целый туесок серебряных рублей — шоколадных. Потом прыгали через костер при участии древнего Ивана Купалы.

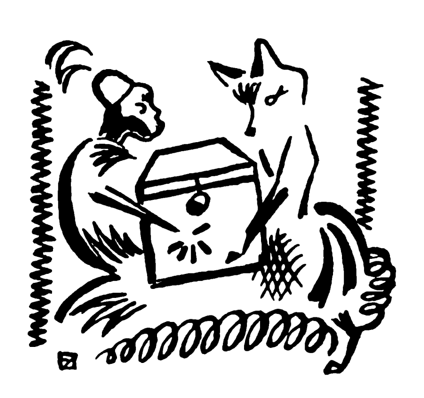
Домашний теневой спектакль на пушкинские сюжеты[126]

Теневые картины имеют чарующие особенности; тени на экране кажутся объемными и живыми. У детей возникает желание самим делать фигуры и ставить спектакли домашнего театра теней. Фигуры лучше всего вырезать ножницами или острым ножом из не очень толстого картона, как на открытках, плотной бумаги или же выпиливать из фанеры.
При помощи прозрачной или переводной бумаги можно перевести

на картон и фанеру силуэт любого книжного и журнального рисунка. Переводную бумагу дети могут сделать сами, сплошь заштриховав лист мягким карандашом или углем.
Не забыть при вырезании оставить под фигурами подставки, высотой 8 сантиметров, причем для скрепления фигур с подставками пришивать или выклеивать лучинки или изогнутые проволочки. За эти подставки показывающий водит силуэты.
Для того чтобы устроить экран, нужно в комнате открыть дверь и приколотить к притолоке две планки: одну на высоте 1,75 метра, а другую — 1,25 метра от пола. Во всю ширину двери сверху и с боков прибивается простыня. По верхнему уровню нижней планки надо углем прочертить на полотне линию со стороны показывающего, чтобы ему не ошибаться — не пускать теневые фигуры ходить по воздуху и не зарывать их в землю. Просветы сверху и снизу рамы завешиваются плотно одеялами.
Лампа должна находиться по высоте 2 метров, а от экрана вглубь — на 1,5 метра с той стороны, где показывающий.
Водить силуэты следует со стороны лампы, по отмеченной на экране линии, причем так, чтобы силуэты прилегали к простыне. Водить — медленно, плавно, без толчков, качаний и дрожания, потому что характер движения изображен самим рисунком силуэта. От показывающего требуются определенная сноровка и ловкость: он должен во все время показывания ползать на коленях по полу, а голову держать так, чтобы на экран ни в коем случае не попала тень от его головы. Если одновременно показываются две фигуры, которые должны двигаться друг к другу, то и показывающих должно быть двое.
В теневом театре получается очень красиво, когда идущие с разных сторон фигуры встречаются или когда одна из фигур обгоняет другую.
В этом номере журнала для домашнего театра даны силуэты на темы ряда излюбленных нашими детьми произведений Пушкина. Мы приводим ниже несколько советов, которые помогут сделать спектакль красочнее, эффектней.
К группе «В салазки Жучку посадив» — сделать общую подставку для салазок и опорной ноги мальчика. Веревочку салазок приклеить настоящую. Хорошо, если мальчик скатит Жучку с горы. Это надо сделать так: кусок картона наискось прикрепить к углу экрана — для зрителей это будет снеговая горка. Кроме того, можно сделать самим фигуры детей на нескольких салазках или на коньках, лыжах, которые поочередно, а то и одновременно скатывать с горки. Можно пустить с горки и одну Жучку в салазках.
Декорации — деревья, облака — подвесить к верхней планке. Облако над Русланом — из писчей бумаги, а на тени оно будет прозрачное и легкое. Приклеить копье Руслана из тонкой лучинки.
Посох кудесника, беседующего с Олегом, — из длинной палочки сантиметров 18, а кисть руки кудесника скрепить с палочкой свободно и аккуратно, чтобы не было видно концов нитки. Руку кудесника сделать подвижной в плече. Когда кудесник будет подходить к Олегу, его рука будет получать движение снизу из-под сцены при каждом шаге.
Двух дружинников Олега повторить раза три. Но знамя оставить одно — впереди. Дружинники могут обгонять друг друга, тогда зрителям будет казаться, что ноги лошадей двигаются.

В конце сцены кудесник и Олег удаляются в разные стороны, мимо друг друга. Так же и Руслан проезжает в конце сцены мимо Головы. Если прочно укрепить фигуры, то можно будет устроить следующий театральный эффект: плащ Руслана сделать не из картона, а из легкой шелковой материи. При чтении соответствующих стихов Пушкина, плащ будет развеваться от ветра (один из показывающих должен дуть со стороны Головы).

Вполне понятно, что в числе участников домашнего спектакля теней, помимо показывающих силуэты, должны быть дети, которые будут сопровождать показ чтением стихов Пушкина, предварительно хорошенько прорепетировав их.



VIII. Литературные зарисовки

Современники[127]

В. А. Серов

Живописи я учился в частной мастерской, которую устроила любимая ученица И. Е. Репина — Званцева. Дай бог ей здоровья, точнее, царствия небесного. Там учили В. А. Серов и К. А. Коровин, а училась московская интеллигенция, вплоть до знати (графини Зубовой).

Когда Серов должен был в первый раз прийти, дамы, не предвидя характера Серова, установили ряд стульев с явным намерением сняться с «любимым знаменитым учителем», которого они в глаза не видали. Серов вошел, сразу заметил преступные приготовления и только указательным пальцем молча покачал. Суровый, строгий, немногословный.

Согласился он преподавать этой пестрой, неинтересной для него компании только потому, сказал он Званцевой, что из Парижа приехала его двоюродная сестра, которой негде работать по живописи.

Это была Нина Яковлевна Симонович, в будущем моя жена и сотрудник во всем.

Когда Серов начал обход, мне он сказал только объясняющее слово: «Копченая». И только должно быть через год или, вернее, через два: «Ого! Бонар!».

Раз мне повезло: Серов, заинтересовавшись хорошей моделью — натурщицей, на этюде какой-то дамы совершенно заново написал женщину. Этим мне и открылась стихия живописи.

Потом я был massier, то есть выбирал натуру, ставил. И ту, за которую он мне сказал: «Ого! Бонар!».

Существеннейшая часть моей художественной жизни — та, что мне посчастливилось быть учеником В. А. Серова, человека абсолютного вкуса, как бывают люди абсолютного слуха. И с предельной честностью, истинностью, которая его, мне кажется, иногда и мучила. Пример. Серов мне когда-то. сказал: «Вот несколько месяцев пишу Гиршмана и все мучаюсь — то нос длинен, то короток». Я: «Валентин Александрович, да вы сделаете длиннее, только лучше». Нет, ошибаться он не мог ни в искусстве, ни в жизни.

Как сталь пробуют алмазом, так правду можно было испытывать мнением Серова.

Я первую четверть жизни был живописцем. Как-то про картину мою «Зимние ночи», сияющую внутренностью конного двора с лошадьми, Валентин Александрович сказал: «Вы понимаете русскую природу, как я» (Он был скуп на похвалу). И еще: «Я предвижу Ваш успех».

Серов не переносил «красивости» и скорее склонен был недогово-

рить и аскетически обеднить изображаемое. Например, «Домоткановский пруд» — роскошные березы он увидел немножко обтрепанными, бедность стареющего имения (т. е. этого литературного привкуса он, конечно, и не думал передавать). Этот «недостаток» его вещи открыл Валериан Дмитриевич Дервиз[127]. Рисуя М. С. Цейтлин, Серов поднапер на ее слегка порочную раздвоенную губу, а вялого отвислого подбородка у нее, по-моему, и не было; он, вероятно, усилил, чтобы не перекрасивить. Портрет, сказал Серов, тогда хорош, когда в нем есть волшебная ошибка.

К. А. Коровин

У меня было два учителя: Серов и Коровин, очень дополняющие друг друга — Серов хирург, жестокий, а тот певец.
Коровин, когда ставил модель, прятал ее руки и ноги или за спину или в варежки и чулки, чтобы живописцы «не пересчитывали пальцы».

М. А. Врубель

Меня всегда немножко беспокоили павлиньи перья в «Демоне» Врубеля. Теперь я понял, почему я против них настроен: кроме и помимо легкого запаха модерна эти перья (хвостовые) слишком мягки, на них не полетишь, тем более стремительным полетом Демона. Они у него изображены в состоянии расслабленности, но они и не могут быть в состоянии бодрого напряжения. Привкус красивости. Поляк все-таки, как ни говори.
В начале века в гостиных домах с невысоким вкусом бывали букеты из сухих злаков, покрашенные разными фуксинами, анилинами. Как будто душок этого проклятого искусства этих букетов без запаха есть в живописи великого Врубеля. А вот как он вглядывался в перламутровую раковину и как отразил — это поразительно.

И. Е. Репин

Я совершенно не понимаю, как мог Репин, по словам Чуковского, менять по сорок раз типы в «Крестном ходу», как можно искать, на ходу перестраиваться, не увидев заранее совершенно ясно всю вещь до конца. Вот я делаю оленя, а стал бы переделывать его на слона, что бы получилось?
Великое дело иметь рядом такого советчика, как Серов или Ниночка. Я несомненно до сих пор писал бы «Жизнь коротка, искусство вечно» и другие пошлости, если бы был один. Репин после «Запорожцев», «Ивана IV» и всего другого говорил Званцевой, одной из любимых своих учениц: «А не бросить ли мне живопись». Или повесит ее работу — неплохой портрет рядом со своим: «Вы лучше». Он был очень восторженный. И конечно, на завтра мог сказать: «Вы сапожник».

А. С. Голубкина

Воспоминания всех о Голубкиной богаты, она насыщала всех.
До чего я непохоже работаю на Анну Семеновну: у нее все вещи

бескаркасные, у меня, правда, для сквозных животных требуются сложные каркасы.

Голубкина не хотела писать о самом главном в искусстве. Берегут себя, кажется им, что продаются. Чего бояться? Страсть какая! Открывайся. Все средства хороши для сближения людей.

Голубкина говорит про мой барельеф Андрея Белого: «Много улетело в фарфоре».

Терпеть не могу этих «высоких нравственностей» — мещански давят — само добро давит. А бывало, к Анне Семеновне Голубкиной придешь из какого-нибудь болота и чувствуешь, что иначе дышать надо. Эти, большие, дают силы, а те зудят, и только портят дело. Моя мораль — надо все разбалтывать. А то вон Анна Семеновна знала интереснейшего человека; про себя берегла, а когда я его тоже узнал, прибежал ей рассказывать: «А я его давно знаю» — Ругал. Хорошего не так уж много в жизни (то есть в людях) — в природе-то много! Надо делиться. Пойти к Голубкиной (музей). Очень хорошо там. Настоящий скульптурный музей и вещи все стоят такие думающие, на людей смотрят и не замечают.

Мне нравится, что Бартрам хорошо закончен и лакирован, а великая Голубкина незакончена, как занозистая фигура только вырубленная из дерева.

Когда я учил на скульптурном факультете, Голубкина в свою мастерскую факультетскую проходила через мою мастерскую, и слышала, как я там ору. Говорит: «У Вас там чего-то весело, приходите к моим». — «Только не обижайтесь, я буду откровенен»: — «Ну, ладно». Пришел. Стоят фигуры, устроены на омерзительном каркасе, качаются, как будто болотная трава под водой. Руганул.

Голубкиной, кто ее знает, кто ей придется по нраву. Вон, моя сестра Варвара Семеновна ей понравилась: «Она — такая барыня!» — сказала Голубкина одобрительно. Довольно неожиданно.

В знакомой А. С. Голубкиной семье жена умерла, остался с отцом сын лет двенадцати. А. С. очень любила мальчика и заботилась о нем. Отец, видя это, заговорил о браке. А. С.: «Очень люблю Вашего сына, но не могу служить двум богам».

Часто случается, что к искусству А. С. Голубкиной прилипает слово «импрессионизм», и отчасти в этом есть укор. Так вот этот укор должен быть снят. Теперь, после кубизма, мы стали все более смелы. А тогда ни у кого не было такой смелости, как у Анны Семеновны. Она позволяла невероятные деформации, которые позволяют архисмелые кубисты. («Камин»: глаза — ямы, не для светотени, а смелая деформация.) Рядом с этим — реализм настоящий, которому и наши теперешние реалисты могут завидовать; реализм вроде эллинских мастеров; суть структуры тела, жизнь тела, характер сложного организма.

Работы ее не ровны. Это оттого, что жила тесно и работала тесно, а проблески такого мастерства, таких кусков, как в «Сидящем», не найдем ни у кого, я не вижу и у Родена. Глина ее слушается, как никого. Потрясающая маэстрия («Сидящий»).

Как смело распоряжалась она образами. Вдова известного адвоката Плевако заказала А. С. памятник ее мужа, и, так как он был

хороший оратор, то А. С. решила сделать Златоуста, изучила его книги. А я случайно посоветовал пойти в зоологический сад. Там мы увидели львят, которые воспитывались у сторожихи в комнате. Они смешно выползали из-под одеяла, из-под ее кровати, и вообще были забавны. Один львенок был болен. А. С. к нему присела и долго смотрела. Я не мешал ей, видя, что мыслит серьезно. Через два дня она сделала новую голову Златоуста. Глаза у него были львиные. Необыкновенно смелый ход мыслей, и именно такие глаза были нужны.

А. С. понравился Андрей Белый, она попросила его позировать. Первый раз я видел, как работала А. С. из глины. Глина у А. С. не подчинялась закону тяжести — она бросит, и глина держится. Как будто внушала этой глине. Против всяких академических правил ни разу она не взглянула на работу сбоку. Руки ее двигались, как у сомнабулы, в беспамятстве. А. Белый во время сеанса разговаривал, что было интересно, но не давало работать. Кончив, А. С. сказала: «Фу, гадость какую сделала, точно Вильгельм какой-то». А через два дня привезла бюст А. Белого. Уехав в Зарайск, она донесла до своей мастерской порыв и сделала портрет, не реалистический, странный, неожиданно смелый, но очень верно передающий характер А. Белого, его порыв.

Подъехав на извозчике с ящиком к нам в Хлудовский тупик, она закричала мне, пока еще извозчик не остановился: «Ефимов! Топор несите скорее!». Она торопилась показать мне Андрея Белого.

У нее у самой — не без достоевщины: как шваркнет в угол его книгу: «Достоевский погубил много психической бодрости в русском народе».

Когда я ходил с Анной Семеновной по ее выставке в большом зале Музея Александра Ш, она обратилась ко мне: «Ну, как?» — «Очень зал велик по Вашим скульптурам». Это верно, но неумно, неделикатно было мне об этом ясном сообщать. Первое, что пришло на ум, а с ней всегда надо говорить очень осторожно, учитывая воздействие. Она с горечью: «Ну да, черепки».

У меня в те времена своей мастерской не было, и я попросил Анну Семеновну поставить моего «Бизона» и «Козла». Она указала на полку. Через некоторое время я пришел к ней. Анна Семеновна говорит: «Ваши-то все полки мне перекувыркали. Ваши и паслись, и любили, а мои ... никто ничего не ел».

Я показал на ее бюст деревянный Алексея Толстого: «А этот?» «Ну, этот все больше жрал... устрицы».

Ниночка вспоминала, что когда в Париже появилась ее (Анны Семеновны) скульптура «Старость» на выставке «Осенний салон», французы внимательно смотрели на эту небывалую у них скульптуру и задумчиво говорили: «Это прекрасно — это ужас!»

Такую скульптуру могла сделать только великая русская душа, чуждая всякой «красивости».

На выставке ходили ее родные. И она сказала мне: «Я Вам больше никогда этого не скажу: я ведь Вас люблю, вот как их» (их она обожала).

Но, должно быть, Серов прав, что я утомителен, потому что раз, когда мы жили с ней в Б. Лёвшинском переулке, Анна Семеновна без всякого повода мне говорит: «Давайте — не будем знакомы».

— Давайте, Анна Семеновна, — отвечал я совершенно спокойно. И месяца полтора мы «не были знакомы», то есть, когда мы встречались на общей лестнице, я ей почтительно кланялся, она не отвечала. Берегла свой внутренний мир.

Она очень любила Нину Яковлевну, которую и нетрудно было любить.

Она когда-то мне сказала: «Ведь вы толкнете — и не заметите». Она же, когда я к ней пришел: «Когда Вы с Ниной Яковлевной придете — уж до чего хорошо! Прямо душа трескается! А уж как один придете — как пустой мешок!» Она права.

А с другой стороны, видя у себя в Зарайске, как я плаваю в их реке, она сказала своим: «Вот! Учитесь как надо радоваться!» У нее психика была полосатая, подобно моей собственной.

Сидит мрачная. Зная, что работа всегда ее выводит из мрака, я ей сказал: «Анна Семеновна! Хотите меня лепить?»

Вдруг она воззрилась на меня, как будто в первый раз увидала: «Фу! Гадость какая!» Я заржал от такого неслыханного комплимента. «Конечно гадость, — подтвердила она. — Все наружу!» Она действительно иногда брала такие лица, которые, конечно, никого кроме нее не могли заинтересовать — как бы «ничтожные», и открывала в них искру божию.

Когда Голубкина покидала свою мастерскую в Париже, она предложила провожавшим ее взять на память что-нибудь. Нина Яковлевна взяла срезанную с глины маску ее «Старости». Очень жалею, что не могу найти эту вещь в бесконечности наших вещей и хлама.

С заказами ей не везло. Раз какая-то важная дама заказала ей свой портрет. Потом с такой же дамьей легкостью отменила этот заказ. Я воспламенился и застучал по лестнице каблуками, предварительно надевши сюртук. Я бы эту дуру так ли, сяк ли уж уложил бы на лопатки. Но Анну Семеновну шокировал мой победный топот по лестнице, она закричала на меня: «Назад. Не надо».

Анна Семеновна умерла, когда мы были в Крыму... Не был при ее кончине.

Анна Семеновна очень любила маленького Адриана — сидела с ним на полу у нас в Хлудовском тупике.

Магнат Хлудов держал дома ручного тигра (не при мне). Но раз, когда увидел, как тигр сладострастно гладит бархатную коленку знакомой дамы, Хлудов всунул ему в ухо пистолет.

От покойного тигра в нашем саду сохранились крепостная стена и могучие железные ворота. Мы жили в доме Хлудова в его тупике, когда я делал мою грызущую «Львицу». Анна Семеновна сказала, что у нее нету хребта. Я довольно наивно спросил, как же делать? Она сказала: «Ведь вот Вы подумали: «грызет». Подумайте: «хребет» и — «будет».

А. С. Голубкина говорит про этюд: «Скупо и безрасчетливо сделано».

«Ишь, они какие же умные были и великодушные» (про кусок фриза Зевса).

«А вон тоже около вас который, чего прыгает? То соскоблит, то налепит. Это что же, обезьянья работа такая, ведь он ни на чем

не стоит, даже на размере. Ведь эти прыжки на работе-то видны, на такую работу смотреть мука».
Если бы меня спросили: «Знали ли вы гения», я бы сказал — Голубкину.

В. А. Фаворский

Мне досталось от судьбы великое счастье жить рядом с Фаворским. Всегда можно было услышать исчерпывающий всепонимающий совет. Жажда работать сопутствует ему всю жизнь. Пахать до глубины плодоносную почву. Ему не приходится ждать вдохновения, оно всегда наполняет его до краев. И что драгоценно — его вдохновение тихое, глубокое, спокойное. Это не бурное кипение, наполовину растрачивающее свой пыл впустую. А уж когда Фаворский возьмется что-нибудь изучать, так проникнет в предмет насквозь. И как разнообразен!
Фаворский настоящий *муж* (vir по-латыни), а мы все — мальчишки, считая сюда и П. А. Флоренского, который, правда, волей перебарывает свою беспокойность, а Фаворскому спокойствие какой-то горы просто дано. Я веселый, но во мне пропасть легкомыслия, я треплю. Ведь черт знает, что делается — как ящик выдвинутый у меня в столе.
Фаворский до чего спокоен! А я, какую мораль ни имей,— меня бы все равно крутило.

«Фаворский! Ты гуляешь мало. Ты хороший художник, а гуляешь ты, как плохой художник».
У Фаворского ирисы хорошие: он за ними ухаживает. За всем надо ухаживать.
Удивляешься гравюрам Фаворского к «Слову». Не отвлекают, а помогают читать. Это создано в последние времена, какие возможны для такого верного понимания. Боюсь, дальнейшие века еще дальше будут отходить от возможности такого понимания и любви, все глуше им будут звучать глаголы «Слова».
Верю, что эти отражения «Слова» в душе Владимира Андреевича сомкнут порывающуюся связь и сделают большое дело, насыщая дух наших потомков.
Необыкновенная любовная, изощренного ума догадка украшения книги: как изобразить летящую стаю лебедей и соколов, влетающих в текст на примкнутом коричневом отрезе темнеющего черным орнаментом полукруга.
Как дать вселиться в свою душу душе древнего изографа, чтобы запутать такими натянутыми ремнями полоненного сокола.
Слезы капают на такие рисунки. Живет русская душа.

Н. В. Фаворский[129]

Никита (Фаворский) поставил «Кошку» на пол фарфоровую — обнюхивается, знакомится с «Медведем».

Две «Куницы» гоняются по роялю. «Зебры» две повернули назад головы и над нами смеются.

Никита, прощаешь мне теперь крылья «Ястреба»? Шаблонны? Ни-

кита сказал: «Ничего, шаблонизм хорош некоторый. Зритель думает — вот я так представлял. Зрителя — его надо жалеть».

Никита у нас спал. Приятно, валяется Никита, вроде сенбернара.

Никита: «Одна толовня в печи не горит».

Был очень хороший вечер и выставка памяти Никиты Фаворского. Прекрасно и содержательно говорили его товарищи, некоторые с сильной проседью. Фаворский спросил меня: «А видно, что я его учил?»
— Конечно. Много не могло быть без тебя.
Юдина потом играла. У рояля стоял портрет Никиты работы Марии Владимировны, цветы из Измайлова, ветки дуба, который он сам посадил.
Я рассказал, как он приходил к нам и всегда рисовал. Раз я рисовал детскую книжку. Говорю: «Никита, рисуй на эти же темы». Посмотрел — половина вышла лучше, чем у меня. Так и отдал в Госиздат с двумя фамилиями. Потом вышло так, что книга как-то не появилась. Я не ясно помню. И еще прочитал, что написала Нина Яковлевна о том, как Никита уходил на войну[130].

С. Т. Коненков

Для отдела Карелии на Сельскохозяйственной выставке Коненков ездил в Карелию, исполнил сидящую фигуру в две натуры певца с гуслями на коленях, на которых огромными своими деревянными лапами он перебирает струны. На гуслях снизу длинный ряд огромных колков. Так и видишь, как он ими натягивает струны. Вся огромная деревянная фигура, сидящая на настоящем колоссальном пеньке, легко вращается на станке, и когда она поворачивается, слышишь от него, ожившего, в движении, музыку.
— Сергей Тимофеевич: стройте там на выставке, чтобы он мог поворачиваться.
— Ну что вы! Не позволят. Нет такого разрешения.
— Вы могли бы установить такое разрешение от высоких властей.

Две американки смотрят коненковское кресло «Удав» из натуральных, сантиметров в двадцать в поперечнике, свитых клубков корней.
— Но как же он их крутил?!
— Русский!..

В. И. Мухина

«Баба» Мухиной пахнет молоком, а не рожью и не полынью.
«Мухина! Прости, я чесноку наелся, а с тобой по телефону говорю!»
Мухиной понравилось очень, как я утром спрашиваю себя: «Хочешь, Ваня, рисовать?» — «Хочу».
Она сама сделала «Сома». Она же сделала «Борея» для памятника челюскинцам. «Пора Борея в люди вывести».
«Мухина! У меня весело на душе оттого, что ты показала».

Я: «Ну как, Мухина, слава — дым?

Мухина: «Прямо чад. Хорошо только, что на премьеры в Большой театр присылают билеты. Вот чем я ушибла комиссию, так это стеклом» («Борей» на стеклянной глыбе). Я: «Как и моя «Рыба» и «Пловец на волне».
У нас с ней общие вкусы и к стеклу и к сквозности.
Скульптура — это борьба объемов с вогнутостью, а у Мухиной все шары.

«Хочешь, Мухина, я тебя скульптуре выучу?» (на ее вопрос о колосьях в ее группе «Хлеб»).
Делает обратную форму[130] (как медные иконки по моему исследованию, а может и другие это уже знают). Так вот это я еще давно делал, когда Дункан была жива и я был жив. Мухина говорит: «Хочу год посидеть на этюде. Пора». Жаловалась на жестокую славу. «Точно выбивают скамейку у повешенного, любя, но выбивают. И висишь на веревке славы». О комиссии с ее участием Мухина говорит: «Да ну ее — эту Мухину!» Хочу привести к ней заказчика: «Не надо, много заказов, не могу делать быстро, люблю делать только такие, от которых сама прихожу в трепет».
Мухина не любит выставляться, ей кажется, что она голая.
У нее был контральто. Хорошее. Вагнера пела. Но при других не могла,— как заслонка опускается (конечно, в публичных выступлениях есть момент священной проституции).

На заседании у Руднева Мухина предложила на фронтон здания положить огромную книгу. Я: «Только домик станет тогда маленьким».— «Да, это Вы правы».

Мухина критиковала Щусева: «Ламанова[132] никогда не пришьет пуговицы, на которую ничто не застегивается».
Сделал Мухиной голубя. «Радостный»,— говорит сын Мухиной,— трогательный». Он подарил мне стеку Мухиной. У них хорошие ее вещи из стекла и «Павиан» маленький, отличный и посеребренный Борей явно по микеланджелову «Творцу». Должен был стоять среди Москвы-реки на стеклянной (из кусков) скале, и пароходы должны были проходить под его растопыренными ногами и руками.
У нее отличные вещи из стекла, особенно одна ваза мне нравится. Сын говорит, что она родилась «дутым» способом. Это для меня неожиданно. Сын говорит, что она хорошо знала процесс обработки стекла и прямо у горна командовала: «Вот тут сомни, тут вытяни». Она во всем доходила до конца.

А. Т. Матвеев

Матвеев требует, чтобы работали с циркулями и отвесами, и еще совсем глупость: глиняная нога этюда должна упираться в доску. Мордой об стол; надо всюду работать легко во все стороны, как в воздух, так и вниз. Зачем создавать еще трудности? Чтобы иметь вид строгого, требовательного профессора?
С Матвеевым я знакомился несколько раз и катастрофически его забываю. Не обязан быть крупный человек красивым, но лицо должен иметь.
Нельзя вспомнить крупного без лица: Серов, Голубкина, Толстой,

Бурдель, Роден, Ньютон, Бальзак — кто хочешь. Матвеев прежде всего не гений. И Майоль — хорошие работники. Деспио тоже не моего романа; тихий мастер; я не тихий, а кроме того, портретом не интересуюсь.

В. А. Ватагин

Ватагин идет в зоосад в половине второго. Бегемот встает. Он идет к нему рисовать, вроде как на прием к мадам Рекамье, или к Луи Пятнадцатому.
«Орел» Ватагина — картина. Орел летит вниз параллельно склону гор, вдали — снеговая вершина. У меня, правда, и у самого Орел неплохо летит в книге «Птицы мокрые и сухие».

У Ватагина скульптуры как из теста, которое подходит и ничего он с ним не поделает, плывут.
Ватагин рисует плакат зоологического сада: два льва вроде геральдики. Говорю «странно — точно это и я рисую».
Ватагину мно-о-о-го бы надо позапрещать. Главное, удивительно: то, что он делает не на заказ, часто самая гибель-то и есть — его портреты.
Ватагин делает из кости рыб (рыбок) странных по форме, невероятных, но только по атласу, без всякого плюса. «Парусника», который высовывает огромный плавник и плывет по ветру. Я делал кита для фарфора (имеющего склонность мельчить), но все-таки его можно хотя представить себе и большим. А вот голова казуара у него нарисована поразительно, особенно глаз вставлен наискосок поразительно верно, как у Веласкеза, но опять не Веласкез, без всякого плюса, буднично верно. Делает настоящим рогам антилопы деревянную натуралистическую пухлую голову.

У Ватагина набор форм в голове невероятный, куда богаче, чем у меня, у меня зебра да жирафа и — обчелся, а у него и саламандры, и черт-те что.

С. Д. Меркуров

Меркурову корову предложили сделать: «Я занят, и не моя специальность, а вот есть король животных» и мне предложили сделать корову с дояркой.
Меркурова называют «Меркурьев»: действительно, у него крылышки на пятках, как у бога торговли.
Надо с ним сблизиться с Меркуровым, ему ведь верно тяжело, что его никто не любит из скульпторов, а я люблю.

И. Г. Фрих-Хар

Меркуров: «Все-таки Ефимов, это ты Фрих-Хара родил». Конечно, я указал дорогу, что он и сам публично признал. Он мной сделал ход как турой. Спасибо ему.
Я крутил огненные головки кругом нимбом и дрался с Фрих-Харом огненными головнями. Фрих-Хар: «Я люблю, когда открытый человек. Мне светло с ним».
Фонтан Фрих-Хара. Беседка с голубями — веселая вещь, вселяю-

щая бодрость в зрителя. Умело использованы возможности керамики. Большое качество этой вещи, что по теме, материалу и художественному решению такой еще не было.
Фрих-Хар: «Богатые люди были старые большие художники, и их сердце билось, как солнышко».

С. Д. Эрьзя

Ведь это же величественно — огромный успех в Америке. Понравятся могучие деревья — отводят ему чуть не целую рощу. «Хочу на Родину». Нанял пароход Америка — Россия, а тут не Америка — «не оценили». А энергия у него какая он мне рассказывал: жил в Италии несколько месяцев, сделал восемьдесят, кажется, вещей, явился какой-то американец, купил «все чохом», погрузил на корабль и увез в Америку. «Ну?» — «Ничего. Еще шестьдесят я сделал».
У Эрьзи самой сути нет, из-за чего это создано, никакой мысли, один глупый порыв к работе, сверхчеловеческая энергия Микеланджело по силе, но не народу нравится, а дамам московским.

П. М. Кожин

Может быть, Кожин лучше меня зверей делает? Совсем цельно. Но я, конечно, могу и это качество включить.
Талантлив — лучше Ватагина.

Г. И. Мотовилов

Мотовилов говорил по поводу выставки: «Бывают молодые старики и бывает старая молодежь. Когда вижу Коненкова среди наших, мне кажется, что вижу гладиатора среди скопцов».

Б. Ю. Сандомирская

Скульптурная страсть есть у Сандомирской, хватка.

И. Л. Слоним

Ты, Слоним, легкая, а я — гаубица[133].

Е. Я. Данько

Штаны сделает, к штанам кофту, в кофту всовывает голову — и готово.

Е. И. Чарушин

Я увидел на выставке в МОСХе шесть ваших литографий (птицы, «Брысь, на охоту вышла рысь!») и другие и впал в несоответствующий даже моему 1878 году рождения восторг. Во-первых, крепко жму Вашу руку, и давно искренне люблю как художника, а во-вторых, давайте обменяемся литографиями. Мне приятно будет, если моя детская книга у Вас будет. Кроме того, так как я уверен, что хорошим художником быть может только хороший человек, то

я очень рад был бы полюбить Вас, как человека. Поэтому не сочтите за труд побывать у меня в мастерской».

(Из письма Е. И. Чарушину. 1939)

А. А. Дейнека

Хорошая выставка Дейнеки. Хотя у него душа спортсмена (при отличных художественных руках), и как картина побольше — так пустота, а маленькие, связанные с велосипедом, аэропланом, шоссейными дорогами,— прекрасно. Художник без мучений.

И. И. Бродский

Бродский — плоский натуралист, никакой композиции и красок.

М. Д. Кривополенова

Кривополенова — это не скука. Фреску смотреть — трудно обозреть, но это не скука. Хребет гор — трудно обозреть, это велико. Как «Слово о Полку Игореве». Коли бы Кривополенова не приехала — мир был бы более тусклый.

Б. В. Шергин

Я считаю пропащим каждый день, когда не слышу Шергина.

— Позвольте сказать о непонятном и страшном явлении действительности: последний подлинный голос древней страны беломорских мореходов, кровь от крови их, по какой-то непонятной гримасе судьбы, лишен возможности служить нашей Родине. А голос этот поднимает в душе каждого глубокие, истовые и добротные чувства. Б. В. Шергин — сказитель, дающий возможность слышать неискаженный голос предков.
У него хранятся записи и материалы о старинных мастерах резьбы, крестьянской росписи, древнему кораблестроению.
Иметь счастье жить с ним в одной эпохе и не слыхать и не знать — это непоправимое несчастие. И в нашу ли эпоху может совершиться такая ошибка, чтобы эти жемчужины русской речи пропали, засыпанные и раздавленные мусором убогой жизни, в которой этот несравненный человек живет в преклонном возрасте.
Самое, может, важное, даже не успокоение его старости, а судьбы овеществленного наследия, которое может быть просто выброшено. В жизни могут происходить страшные невозвратные гибели. Страшно присутствовать беспомощным зрителем[134].

Вчера вечером был у Шергина и как всегда жалею, что не каждый день бывал. Так густа, насыщена его речь. Пишет книгу вместе с моряком о поморских древних корабельщиках. Оказывается, на канале Москва — Волга зря ставили каравеллы Колумба — наши были выше качествами по тому времени. Рассказал о величии ересиарха Оригена, который не признавал ада. (Как и я — не могу ада понять. Что это было бы? Месть? Зачем?)
Рядом с ними всегда на высоком доме селятся ласточки. И Шергин записывает, когда они прилетели. Не иначе, как к нему прилетают.

Мы, смертные, никогда в Москве ласточек не видим. Он говорит, что они всю ночь носятся, режут воздух со скрипом, а встают поздно. Аристократы. А воробьи и ложатся и встают рано. Удивительно, какие у него кладези и в душе и в памяти. Архангельская, Белого моря культура.

И какие клады он с собой унесет. На много бы людей его духовной пищи хватило.

Рассказал, что на Троицу «о во аде держимых» молятся, «о руку на себя наложивших», о которых всегда молиться не полагается.

Шергин говорит: «У меня ум поворачивается, как исподний жернов».

Шергин про зимовку на Новой земле: «Зима кончилась, солнышко показалось, мы ему в ноги поклонились».

Шергин рассказал, что на Севере особенно заслуженную лошадь хоронят в праздничной сбруе серебряной. Рекрут, прощаясь, кланялся в ноги отцу, матери и лошади.

Шергин: «Лучше умного хула, чем глупого хвала».

А. Н. Толстой

Алексея Толстого я повел по выставке. Еле ходит от важности. Снял испанский берет. Причесал свои кудри, вернее лысину. Все страшно значительно. «Я причесываюсь», «будьте добры...»

А. П. Чехов

Антон Павлович по лицу кажется маленький, а здоровенный.

Я пришел — он поднимается, поднимается с дивана, кажется больше меня, и лапа огромная.

Ф. И. Шаляпин

Шаляпин занимался скульптурой, но напрасно лепил бюсты. Ему бы вылепить фигуры маленькие его поз в «Борисе» или «Мельнике», или рисовать лица, как грим, а он делал натуральные бюсты (постройка головы — совершенно другая область).

Шаляпин в Нью-Йорке снимал в городе все рестораны окружные и напускал туда люмпен-пролетариев, пил с ними и пел.

Русский жест.

Шаляпину во всем, что он делал, сопутствовала необыкновенная удача, скажем, везло. Поэтому у него была нечеловеческая уверенность в успехе его предприятий. Когда я у него был в 20-х годах показать ему свои рисунки, я застал его в маленькой комнатке его дома на Новинском бульваре. Он сидел за большим столом на огромном средневековом резном стуле. Встал, взял этот стул (чуть ли не одним пальцем) и подал мне его через стол. За чаем его сын лет десяти стал пускать бумажную стрелу. Шаляпин взял стрелу. У всех она беспомощно падала, мягкая, на пол, а у него вонзилась за шнур провода.

М. В. Юдина

— Как Вы живете, Мария Вениаминовна? — «Что за жизнь? — Игра!»

Пиков сказал про Марию Вениаминовну, когда остался один в нашей комнате, а она у Лели играла: «Мне показалось, что рядом тигр заперт в комнате...»
Мария Вениаминовна: «Давно не влюблялась — такая все шушера кругом», — сказала она, окруженная гениями.
Мария Вениаминовна: «Ваша гениальность! Вы спите?»
«Умри, но будь приличен», — Мария Вениаминовна по поводу моей голости (в одном жилете, то есть и в штанах).
У Марии Вениаминовны, когда играет, руки хищные, согнутые микеланджеловским жестом, почти скрюченные. Наклонившись над роялем, она точно терзает его точными, точно злыми движениями.

П. В. Флоренский

Голубкина сказала о Флоренском: «Ух, какая красота ума! Как держательно все, что он говорит! Каждое слово подперто годами!»

Разговор с Павлом Александровичем Флоренским:
Я: «Вы когда-то сказали — никогда не видал такого талантливого — наверное ничего не выйдет. Павел Александрович: «Никогда не мог ничего подобного сказать, во-первых, потому, что самый талантливый, кого я видел, это В. В. Розанов, потом Вячеслав Иванов; он тоже по существу вроде Розанова, только покрыт петербургским лаком. Потом, никогда по первому знакомству нельзя сказать о таланте. Может быть я говорил — что у Вас есть общее с Киреевским, и что из таких типов ничего не выходит».
Я: «Вы были правы,— никчемные дворяне».
П. А.: «А вот Пушкин аморален не был, хотя был легкомыслен. Да я вовсе не считаю таким главным хорошим качеством такую «голую» талантливость. Важна стальная скованность. Она была у Пушкина».
Павел Александрович обещал принести «Мнимости» [135]. Не принес. Эту книгу принести, все равно, что ничего не принести, мнимо принести.
Флоренский: «Возвышенное мышление — это мышление на возвышенности».
Я: Но не может разве мышление в норе, в келье, в рудниках быть возвышенным? Флоренский: «Нет, оно глубокое».
«Я затворяю дверь не от Вас к нам, а от нас к Вам, чтобы мы Вам не мешали» (Нина Яковлевна, затворяя дверь в комнату к Флоренскому)
Флоренский: «Вы видели табличку: «Остерегайтесь стоящих на пути мачт»? Я это понимаю: мачты, то есть вехи человечества шествуют к своей цели, но кто-то (кто?) стоит на их пути. Этих, стоящих, надо остерегаться. Будем.
Я: «Сколько страдания-то (в портрете моем), оцените!».
П. А.: «Я не российский интеллигент, чтобы ценить страдание.
Если оно ни к чему, то за него надо еще наказать».
Я: «Влейте ему каленым железом по обнаженным нервам?
И это называется — добрый батюшка!»
П. А.: «Редкая адекватность выражения».
Я: «Кажется, Павел Александрович, что вы одеты с иголочки».
П. А. «Может быть и правда, с иголочки — сейчас заштопывали».
Я: «Вы в коже и я в коже»

П. А.: «Но Вы более честно» (Павел Александрович в кожаном пальто, а я — голый совсем).
«Я с замкнутыми глазами вижу Вашу театральную занавеску: она так напоена светом, что кажется, пожать — потечет».

Природа. Из записных книжек и писем

1909, Париж.
Видел карусель чаек, которые ловят хлеб на лету.

1909. Бретань.

В августе, когда океан забудет свое теперешнее благоразумие, хочу пожить на Финистере. Там действительно чувствуешь присутствие кого-то сильного, он подчиняет. Ничего не чувствуешь в себе, кроме океана. Скалы огромные (конец Франции) вдались глубоко, и кругом он обступает, и хоть до горизонта столько же, сколько на Черном, если не меньше, но чувствуется его несравненная величина.
(Из письма к матери. 1909).

Море сбежало с песчаного пляжа и позволило взглянуть на свое дно. Камни мягких форм, сплошь покрытые тонкими, прилипшими плотно водорослями — морские чудища, обросшие зеленой шерстью, вылезли погреться на солнце.

1910. Франция
Сейчас проехал на вело верст 15 (французских). Не испытав, нельзя понять это наслаждение: белая, точно для праздника постелили ее, волнистая дорога по простым, но красивым местам под вечерним, похожим на русское, небом, которое в тучах с полоской на западе. Сильным я себя чувствую, как зверь. Так чувствует себя стальная пружина. Упруго распрямляешь ногу, и велосипед послушным, ровным законченным движением летит вперед. Ум мутится от наслаждения, очень непривычно человеку это плавное летящее движение.
(Из письма к матери. 1909).

Курица на апрельском солнце и петух рядом. На песке тень, на небе облачко.

Лошадь парижская на фоне туманного утра.

Свинью стоящую сосут поросята. На золотистом небе заката корову доят. Утка плывет в прозрачной воде, подняла голову...

1917
Солнце зашло за горы, котловина долины до краев гор покрытых снегом налилась лилово-розовыми сумерками. На хребте силуэтом в небе воз длинного хвороста, запряженный волами.

Утро, било шесть. Коновязь квадратом, в середине сено, на котором лежу, солнце весеннее греет, кругом куры. Погладишь мохнатую лошадь — теплая.

1926
Отличный приятель черепаха. Живет долго, наружность не изменяется от возраста.

1930
На реке Вало из деревни Пазял-Усикья (Вотская область) — водяная мельница. Поверх шлюзов хлещет мощный, светло-желтого зеленого стекла поток, между бревнами — часть падения водопада белого хрусталя. Дальше под мостом пенится по мокрым доскам с дрожащими мокрыми черными ветками. Натурально — туда купаться. Кажется это недоступным. Но я знаю, что вода обращается со мной ласковее, чем грозится. Частью цепляясь, частью упираясь наискось в переводы изнанки моста, благо все как раз в моем масштабе, слезаю. Бьет, почти сшибает, борешься с его повелительным напором. Поднырнул под него — сижу в водной светлой беседке, только сквозь доски, до поры до времени сдерживающие напор реки, пробзикивают энергичные горизонтальные струи и переборки. Вспомнил — сегодня день Ивана Купалы.

Уважаемая профессура (т. е. я сам) только что слезла с высоченной березы сажень на 8, на опушке священной рощи. Еще пульсы приятно дрожат от напряжения. Ветер. Хорошо он сопрягается с упругостью дерева: дополняют друг друга. А то и упругости скучно без силы, и напору ветра не гибкое сопротивление не интересно. Порадовались на меня должно быть только духи удмуртских предков... В роще родовой храм: огороженное колотыми досками «святое святых» — круг, куда входит только старейшина. К кругу примкнут храм — огороженный жердями загон. Недавно присутствовали на домашнем языческом молении. (Район Можги, Вотская автономная область.)

1932
Птицы приветствуют солнце. Птицы кричат в полночь. Они что-то видят, чего мы не видим.

Все идеологи лисы считают, что у нее хвост вниз, а я считаю, что кверху слегка. Она его бережно несет.

Мышонок, легонький такой, параллельно полу бегал (над полом), хвостик высоко.

1934
Вчера дятел сел на верхушку жерди антенны с блоком, привязанной к сосне и долбит ее: радиолюбитель или ненавистник.

Собака тренированная пришла со своей посудой, как староверка.

Увидали, как кобыл доят в Башкирии. Пожилая, прямая, сухая женщина, не то Голубкина, не то «Смерть» из басни нашего Кукольного театра и одетая в прямоструйные складки, как она, с коричневым платком, почти серым от выгорелости, подвязанным под подбородком соседними углами. Стоит на одном колене совершенно прямо; на колено уперта долбленая липовая кадушка. Я ее много раз рисовал, почти каждый раз, как она доила, четыре раза

в день (...) за свои пятьдесят лет — сочти сколько раз она доила. Все ее жесты повторяются, как в ритуале. Кобыла крупом ко мне (так я ее несколько раз хорошо рисовал). Из-за кобылы — жеребенок, которому дали разочек соснуть, чтобы «обмануть» молоко. К матери припускают только на ночь. Семь жеребят привязаны в загоне, и пока я рисую, другой жеребенок жует мягкими губами мое ухо. Я рисую много и легко, да тут это и естественно, в этой спокойной (почти) природе.

1937

Ум мутится, плывет как во сне от снегового блаженства, снеговой тишины.

У рыб неистовые выражения. По-человечески это, конечно, ничего не значит, но такие оголтелые лица у них.

Весь в росе куст жасмина цветущего и куст пионов в росе и никого кругом. Водил лицом по мокрым ветвям. Причем, если застигнут меня, что я стою на коленях и упершись рукой во взрытую землю, качаю покрытый росою лист, не удивятся — привыкли.

1938

Люблю велосипедную езду так же, как верховую. Люблю сладострастную плавность движения, переход кругового движения в прямолинейное. Это не то что тыкать концами костей в землю. Хорошо, когда едешь по лесу (по Сокольнической дорожке вдоль прудов), смотреть вверх, как плывут и перекомпоновываются вершины.

Меня ругают, что я тащу гулять — ведь это я не для себя — о других пекусь. «Никто тебя не просит». «Это и Иисуса Христа никто не просил».

Лишнее рассказываю... тоже из любви к людям,— хочу чтоб им было со мной интересно, а мне говорить с азартом до того трудно, что задыхаюсь.

Утром в Сокольниках на вело рядом со мною высоко на листве дубов едет моя тень, отраженная от круглого пруда. С деревьев падают светлые капли росы и первые желтые листья березы.

Для бодрой веселой работы, которую дает нам счастливая эпоха, в которой мы живем, нам нужен бодрый отдых, ничем не омраченный. Люди должны думать друг о друге, и тогда будет всем легче жить. Эта истина настолько большая, что ее трудно всегда держать в уме. Но в жизни, как и в работе, характерны и важны мелочи. Часто в мелочах познается характер и уровень культуры человека.

О мелочи я и хочу говорить. Портить другому человеку отдых культурно? А между тем мы все не замечаем, какое преступление против общества мы постоянно делаем.

Весна. Чистая роскошная зелень так необходимы горожанину. Приходим мы, дачники, и в один день вся эта свежесть замусорена обрывками газет. Люди совершенно не думают, что после

них придут другие, или даже сами они вернутся и испытают мучение более или менее сильное в зависимости от их восприимчивости,— попадая на свалку вместо природы. А ведь так легко убрать за собой. Берега речек усеяны газетами, которые подстилают безвкусные люди под свои прозаические зады, а ведь на берегу реки так просто собрать эти клоки, и мусор превратить в веселый огонь.

Поднимайтесь на следующую ступень культуры, будем думать и о других! Подумаем хоть о детях, которые, может быть, в первый раз в жизни вышли на луг, а он испорчен мусором.

1939

Обожаю ветер и сквозняки. Под грозой в ветре. Сейчас продолжаю рисовать почти в буре с ветром, и изобретаю прижимки для больших листов бумаги, под которые забирается ветер-буря. Лист рвануло и оторвало пополам от крепкого зажима, понесло через двор и влепило в колючие проволоки изгороди.

1940

Брать снег было какое-то упоение, он только что выпал, полный сад, искрящегося, белого, чистейшего, и когда надо взять только два ведра, то рядом с этим хозяйственным количеством садовая белизна кажется безбрежной.

Лес. Ландыши. Сплошь растут, крупные. Рвал, и лошадь, киргиз, их тоже рвала. Огромный букет нарвал, сел верхом, пустил киргиза в карьер, уткнувши лицо в ландыши, совершенно неожиданно для себя, от восторга залаял. Атавизм?

Любимое мое место теперь на крыше, как у всякого уважающего себя кота. Мне уже туда сделали насест для влезания; я сначала стеснялся — как же мальчишки-голубятники, и вдруг профессор? Но перешагнул через этот предрассудок, и лежу и рисую персов.

Очень люблю ходить по низкой траве — это мне почему-то напоминает глубокое детство. Было удивительно — ставить ногу на траву, трава-то близко.

Я тоже счастлив. В лесу рано утром встал на огромный пень и вознес хвалу Аполлону...

Был в зоологическом саду. Надо мной, из голубого с облаками неба, опустилась милая огромная голова жирафы с прекрасными глазами.

Слониха Лиля всех зверей любит, и они, верно, чувствуют ее защиту и успокоение. К злым лошадям подойдет — они успокаиваются. Слоненку делали вспрыскивание, вывели наружу — она «пищала» и перегородку сломала. Спит стоя, между хоботом и ногами у нее ложатся люди. Когда ей надоест спать, она легонько хоботом шевелит, а спят — не побеспокоит.

Я стоял на столе, лепил. Она обхватит меня за щиколотку, тепло, крепко и вместе со столом двинула. А то за руку возьмет и тянет к своей груди — чеши ей; что-то в ней от Аделаиды Семеновны

есть — спокойствие, провалы висков, рот корытцем. Плачет слезами слониха. Когда около нее близко стоишь — вдруг из совершенно неожиданного места теплый вихрь: хобот-то куда хочешь загибается.

Из ковша с балкона воду выплескивать. Сначала летит пластиной, потом большими каплями. Возлияние Ивану Купале.

1945
Я очень люблю ужей. Кладу их за пазуху. Они там согреваются. Недаром праматерь увлекалась Змием. Какое очаровательное у них движение.

1947
В Дзинтари у нас души (душ) были могучие; окно открыто, рябина смотрит, лучи солнца пронизывают огневые струи воды. Захотелось петь от восторга. Запелось: «Во Иордани крещающуся Тебе Господи, Троичное явися поклонение и Дух в виде Голубини извествова Словесе утверждение».

1950
В совершенно одиноком парке Совета Министров я стоял, облокотившись на моего врага — фонарь (правда, не совсем плохой, на мачте — круглый, не безумно сильный, желтоватый, очень похожий на восходящую луну). Поднял голову — надо мной сомкнулись ветви мощнейших кедров с кругловатыми купами хвои, и между ними в немногих просветах — черные колодцы небес, совершенно как при любимом мною виде облаков.

Петуху выгоднее профилем держаться. Изгиб и у курицы есть. Хвост петуха богаче, и пелерина на шее.

Лежим с Наташей в омете соломы. Перед лицом — толстая соломина перечеркивает голубое в облаках небо. На этой странице лежит близящееся к закату солнце и редкая сеть тени окружающей и колющей голову соломы, поящей своим ароматом.
Даже невероятно, что это я и опять на соломе, пахнущей Россией.

Дубы совсем голые, так что смотреть совестно.

Наташа укручивает лентой травы кузнечиков живых для перевозки в Москву. Совершенно египетские мумии. Она аккуратно их укутывает листьями, как новорожденных. Только голова с глазищами и передние лапки, которыми они помахивают на прощание... Прочесть его думу у него на лице трудно. Слез не видно. Наташа говорит: «Животных я жалею, а насекомых нет. Даже ящерицу жалею». Она, может быть, права — у насекомых нервы крепкие.

1952
Правда, величие Природы доходит до такого уже величия, что оттуда уж рукой подать до бога.

На рассвете. Красное солнце выплывает из-за Аю-Дага, из-за Медведь горы, припавшей к морю. Из палево-розового моря высоко,

на метр, выпрыгивает большая, сантиметров 30—40 рыба — не то радуется утру — не то от какой опасности. Хорошо оказывается жить-то. Я все-таки надеюсь, что мы еще когда-нибудь на Черное море попадем.

Спал у рыбаков под звездами, под большим кипарисом. Он плотно-бугристый переливается под напором ветра, темный. Освещенные восходящим солнцем облака потом потухли. Охристо-серые с прорывами синего неба, и на темных облаках летают освещенные золотистым серебром чайки. Потом купался, и на темных тучах сверкали алмазы брызг, сильно взбиваемых правой ногой; а плаваю я теперь часто вперед ногами, как привыкли покойники, и двигаюсь загребая по направлению к голове ударами с воздуха, каковой пузырями многими и булькает у моих ушей, а крупные шары воды взбиваемой падают мне тяжело на лицо.

Иду ранним утром. Солнце уже взошло, поэтому возможна дальнейшая деятельность. На дороге расстелилась огромная газета. Чиркнул — и пакость превратилась в чудесный цветок пламени. Написал в газету воззвание.

Осенний паук протянул на золотых рогах свои паутины — понравилось значит ему. Я его люблю и весь его род.

Я сейчас увидал в увеличительное зеркало, что складки у меня вокруг рта совершенно как у моего меделяна, который у меня был в первых средних классах гимназии величиной с большого волка и видом волк, только грудастый. Встанет на задние лапы — с меня, прыгнул шутя на плечи старушки — свалил. Возили его многократно из Тамбовской в Москву и обратно. Помню железнодорожники стоят в ужасе — пересаживать в клетку. Иду по бульвару — бульвар пустеет. Детей и собачек спасают, уводят заранее. Пропал — попал в участок. Начальник взял его к себе, привязал к железной печке — Гарольд печку своротил, щи пролил — вел себя как надо в полицейском участке.

1953

В природе иногда чувствуется именно талантливый по оригинальности замысел, а иногда озорной. Лист настурций, например. Всегда делали стебель к краю листа, а вот давай вставим стебель в середину листа перпендикулярно; а то еще — давай опустим корни с ветвей баобаба — будут новые деревья. Природа — как изобретательный, талантливый мальчишка.

Телята дохли под взглядом Фрола Орлова, а ты, Фаворский, можешь? Фаворский: «Нет, нет, под моим играют».

Молодежь! Ведь вы должны быть отзывчивы к природе. Пойдете слушать соловьев?

Трава. Я очень люблю высокую и густую траву. Лежу в ней — она напоминает мне детство. Отдавать ее корове — мне жалко.

Конь — бог ветра. Поэтому: коньки на крышах.

Адриан говорит, что две белки, когда двигаются, составляют ор намент.

Белкина супруга убежала вечером из клетки, он всю ночь беспокойно метался. Вот маленькое существо — мало тело, а большая тоска вмещается.

Недавно падал сырой снег и ложился высокими, чисто срезанными с боков сугробиками и даже на тернии боярышника, лег на каждую, каждую веточку, так что сад стал такой же пышный и заполненный и защищающий от внешней жизни, как летом, и наливалась бездумной тишиной душа, когда там долго сидел под рябиной у балкона вечером. А на другой день сугробики просвечивали солнцем.

Посидел в саду: почки на черной смородине появились ароматные, маленькие пока.
У Фаворского в саду голубые подснежники. И, не сглазить, кажется решатся поселиться скворцы.

У директорши кот часами с увлечением писал на машинке: одной лапой тыкает, другой ловит молоточек.

1954
Ну и красив золотой вспорхнувший голубь на фоне голубо-синего снегового послезакатного окна!

Дерево белой акации держит себя, как букет.

Вкус у свежих фиг добрый и глупый.

1955
Паршивый маленький палевый призрак котеночка подкрадывается к мухе хищно, разминая мускулы покачиванием. Прыжок.., к сожалению неудачно.

1956
Паустовский. Повесть о лесах. Счастье его, что он жил в таком городе, как Ленинград, где природа входила в самый город и сливалась с площадями, фронтонами зданий, набережными, с самим воздухом и перспективой ленинградских улиц.

1957
Злата ни в грош меня не ценит. Не понимаю, как женщина может меня не любить?[136]

Афоризмы, шутки

Ум природы — это и есть бог.

Лучше ничего не делать, чем делать плохо.

Кто-то сказал: гении не родятся, а умирают.

Как это некоторые люди легко устраиваются? Наверное, маленькие люди легче «пролезают».

Во сне видел афоризм: «Уважай молчание гостя».

«Дело мастера боится». Хорошо, когда мастер дела не боится.

Гораздо веселее старость, чем молодость.

Нина говорит: «Надо тебе нарисовать глаза на веках и можешь спать на заседаниях».

Опять заседание. От меня скоро один зад останется.

Я уверял поросенка, который меня боится, что я такая же свинья, как он.

Лучшая музыка — тишина, сказала Нина после того, как выключили радио.

Нина хотела сделать после просмотра спектакля «пир горой», ну хоть не горой, а маленьким пригорочком.

Мне нравится, как сделаны косточки арбуза: лакированы, как рояль.

Тупо сковано — не наточишь. Глупо рождено — не научишь.

Я мало верю в починку треснутых человеческих отношений — они вроде битой посуды, которая не годится к употреблению.

Волка можно только тогда воспитать, если ему свободу дать.

Чесноку наедался в моральном плане, чтобы барышни не слишком любили.

Талант рождается из любви.

Лучший отдых — это работа.

Ломоносов называл прогноз «предзнание».

Старому — лгать, что богатому — красть.

«Ориентироваться» — по-русски «овосточиться».

Почему не все люди хорошие? Главное, гораздо легче и удобнее быть хорошими.

Старость оклеветана: самое трагическое время жизни — юность.

Доброта должна быть с умом, должна воспитывать.

Ваше социальное положение? — Сын бога. У Вас нимб есть?

Каждый человек должен иметь мечту — у меня всегда по несколько.

Поразительный паразит.

Искусство — самая точная из наук.

Не люблю, когда зря вода горит или электричество течет...

Зло с добром не уживается. Зло уходит.

Погост — от слова погостить (шутят, что «на время»).

Мирный конец — конец мира.

Все в жизни создается любовью, а у иных «художников» любви-то нет — ничего и нету.

Условность нисколько не противоречит реальности.

В орнаменте надо, чтобы не совсем буквально было, но на основании натуры.

Женщины чутче. Мы барахло по сравнению с ними.

Добродетель через скрип — это пол цены.

Про зебру не знаешь как сказать, черненькая она или беленькая.

Скорпиониха сжирает своего мужа после свадьбы. Хорошо, по крайней мере никаких недоразумений.

Просто сделанное — это какая-то мораль экономии сил, вроде как экономия материала.

Чувство масштаба есть признак вершины культуры искусства.

Фарфор требует круглых форм.

Делать только привычное — путь бездарности.

Звук в светлой комнате лучше разносится.

Целое племя племянниц.

Кто строится — тот не ест.

У разных людей тот же самый поступок — другой поступок.

Я жаден не на деньги, а на работу.

Много в мире интересного.

Я не стою в очереди за славой — мне некогда!

Человек неистощим в своих надеждах.

Чем я любезнее, тем я опаснее.

Я люблю в бане, чтобы много мыла. Весь в мыле, как загнанный жеребец.

Голуби — святые духи. Святые, а едят как обормоты, все разбрасывают.

У Михаила Архангела крылья тетерева, сине-черные — горы сметут.

У каждого человека «свой возраст», в котором он всегда остается.

Отменить счет лет — люди были бы счастливее.

Аппетит приходит во время еды. Сила приходит во время работы.

Смех смеху рознь.

Лепота — лепка.

Мои мелочи серьезнее крупного.

Тонкие люди любят простые кушанья, а грубые любят утонченность.

Психология богатых людей другая, потому что они чувствуют центр силы не в себе, а в другом.

Ни к одному человеку не будет доверия, если не любить людей.

Мне труднее поверить в беспроволочный телеграф, чем в бессмертие души.

Еврей может быть плох, как Иуда и прекрасен, как Христос.

Храм Спасителя лицом был похож на Александра III.

Лучше бы, если бы люди зазнавались — больше бы счастья было.

Как трагично, что не все люди встречаются, которым надо встретиться.

Целую все ручки, кроме дверных.

Мальчик в первый раз увидел водопровод: «Мама? Пусти ее... водичка сама хочет бежать».

В Воронеже к столбу прибита записка: «Продается дюжина стульев у Стеньки Разина» (название улицы).

В Вотской области Маркелов меня убедил потрясти баб-вотячек фокусом — вынуть свои зубы, что я и сделал. Никогда такого успеха у женщин я не имел.

Подошел ко мне мальчонок спрашивает: «А мама есть?». Я: «Нету, померла». Мальчонок: «А бьят (брат) есть?». Я: «Нету, помер». Он: «Кого-нибудь поплосил бы».

Маленькая девочка в парке: «Дяденька, почему ты такой молодой, а старый?»

Нептуна полюбила преданная женщина, заботится о нем: Нептун! Нептуша! Иди на берег! Ты простудишься! Ты утонешь! Нептун, не безумствуй! Кончилось тем, что Нептун стал погружаться в море без нее.

Люди носят с собой атмосферу, и трудно жить в чужой атмосфере.

Бывает, что душа к душе примагничивается.

Метро. Огромная толпа. И каждый — плод любви! И каждого хоронить надо.

Нет крепких вин, есть слабые головы.

Юра Серов говорил, что он родился не только в рубашке, но и в кальсонах.

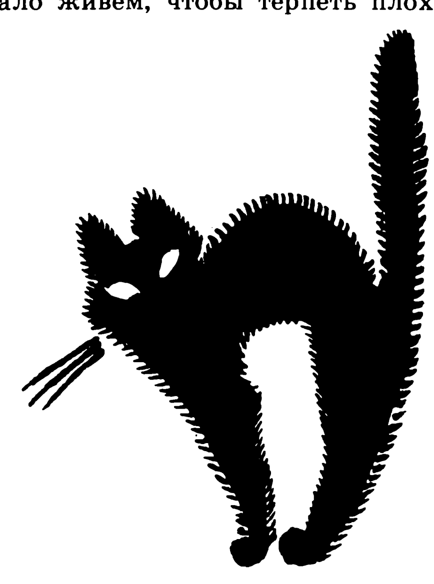
В Управлении санатория хозяйственник спрашивает: «А почему все Ефимов, почему нет Магазинера?» — «Вы хотите сказать — Манизера?»

При богатстве зло-то начинается, а в нужде друг другу помогают.

Я оздоровел, как говорили мои прабабки.

«Огонь — легкий, как душа. Похож на душу».

Мы слишком мало живем, чтобы терпеть плохое искусство.



IX. Из переписки И. С. Ефимова[137]

1. И. С. Ефимов — В. А. Серову

30.VI.1908
(Липецк)

Нам в голову не приходило решиться звать Вас, многоуважаемый Валентин Александрович, и всерьез надеяться, что Вы приедете, хотя помню раз я выразил эту мысль в довольно робкой форме, чуть ли не так: «Вы, конечно, ведь к нам не приедете...» Теперь не хочу выбирать выражений — они слабы чтобы выразить как рады будем, когда Вы соберетесь исполнить свое намерение. Сесть надо на Рязанском вокзале в 4 ч. 30'м. дня, в 10 часов пересадка в Грязях и через 1 $^1/_5$ ч. — Липецк. Телеграфировать надо из Москвы, Трубетчино, доставить Отрадное Ефимову о дне приезда, и мы пришлем лошадей к дневному поезду. Вы ради Бога приезжайте.

Уважающий Вас Ив. Ефимов.

Нина в своем письме слишком много раз написала, что «жаль, прошло время того-то и т. д.» — это может произвести неверное и нежелательное впечатление — осень-то именно здесь лучше всего. Итак, по этому поводу готова сорваться еще одна просьба о приезде.

2. И. С. Ефимов — А. К. Ефимовой

16.VII.1909
Карнак, Франция

Дорогая мама.

Сейчас возвращаемся в поезде, ездили на самый конец Бретани. Скалы там очень величественные и океан. Видно как-то, что он больше Черного моря.

Только неудачно то, что погода была хорошая и море тихое. Мне непременно хочется приехать сюда и побыть с бурей.

Заезжали в приморские городки. Коричневые паруса и голубые, нежные сети в несколько десятков саженей висят с вершин мачт, сушатся. Необыкновенно яркие рыбы. Сегодня ели краба, вершков на шесть — одно тело, без клешней.

Видели Ваших любимых чаек и бакланов, которые живут в неприступных скалах.

Сейчас передо мною сидит бретонская старушечка в белом чепце. При взгляде на нее мне захотелось приласкать и поцеловать Вашу голову.

Ваня.

3. И. С. Ефимов — А. К. Ефимовой

14.VIII.1909
Гетари, Франция

Дорогая мама.

Я доволен, теперь море хорошее. Горы. Только я еще не ездил

смотреть разные прославленные места в горах, с водопадами. Отсюда 12 верст до Испании, поеду туда как-нибудь на велосипеде. Пришлю Вам карточки, как туда ездят: часто на коровах. На мордах надеты сетки от мух, а на темени — овчина и простынка, подвязанная под шеей. Идут они тихонько по дороге, позвякивая колокольчиками, а мимо несутся автомобили. Допотопные и новые средства передвижения.

Еще тут есть очень элегантные, подбористые, тонкорогие коровы, должно быть испанские. Одну такую я видел — идет по самому берегу моря, смотрит на волны. Красиво было.

Ваня.

4. И. С. Ефимов — А. К. Ефимовой

13.IX.1909

Пале сюр Мер, Франция

Дорогая мама.

Проехал по огромному пустынному пляжу, обогнул мыс, на котором стоит маяк, и въехал в еще более пустынное место — «Кот Соваж» (Дикий берег).

Линия ли берега так повернута или океан тут еще менее закрыт чем у нас (хотя океан загорожен только Америкой), но волны здесь всегда больше.

Стоят развалины колоссального основания расколовшегося надвое старого маяка. Так дико, что, кажется, никто не может приехать. Я положил свои одежды на песок. Волны необыкновенной силы, даже когда и небольшие, идешь по пояс по отлогому песчаному дну и нет возможности зайти подальше. Волна или могучая пена другой волны, которая разобьется вдали от берега, относит назад к берегу, не замечая даже усилий, которые делаешь, чтобы удержаться. Вдруг, вижу приехали какие-то с дамами... Волны все относят меня дальше от костюма. Тогда я догадался — бежать голым в песчаные бугры и там скрывался, как дикий. Они скоро уехали, и я превратился снова в парижанина на велосипеде.

Я теперь отлично отдохнул, так что хочется в Париж. Бог даст удасться там поработать. Я ведь теперь в Школе живописи для получения медали и с нею всех полных прав, должен сделать вещь на медаль. Вот, может быть, привезу эту вещь из Парижа.

Целую. И. Е.

5. И. С. Ефкмов — А. К. Ефимовой

15.IX.1909

Пале сюр Мер, Франция

Дорогая мама.

Спасибо Вам за письмо, в котором Вы так бодро пишете «поработай за границей».

Конечно, здешняя жизнь несравнима и по бодрости, которая укрепляет душу, и по тому, как кругом работают и работали, чему можно поучиться. Конечно, постараюсь вашим самопожертвованием не злоупотреблять.

Единственная, что сильно боролась с моим желанием ехать за границу, была мысль о том, как бы Вы не затосковали. И теперь, когда хочется поработать здесь, первая мысль, которая тревогой заслоняет мои планы,— о Вас. Я, признаться, даже удивляюсь, настолько это не в моем характере — тревожиться. А ведь даже физически — сердце дрожит; должно быть это биение Вашего сердца в моем отражается.

Вчера ездили далеко на велосипедах. Дорога невысокими холмами, по узенькому полуострову, иногда с обеих сторон виден океан. С одной стороны бурный, с другой — тихий.

Когда летишь среди океанов, при мягком ветре по наклонной дороге на хорошем велосипеде или когда разгонишься и он сам летит — иногда моментами точно во сне.

Спасибо Вам — ведь это Вы же все даете возможность видеть и чувствовать.

Когда назад ехали вечером среди соснового леска, то видели больше сотни маленьких кроликов, перебегают, серенькие треугольники хвостиков так и мелькают среди кустов.

Я люблю могучий и ласковый ветер. Тут ровный, необыкновенной нежности песчаный отлогий берег. Можете быть спокойны насчет купания. После прилива на приглаженном плотном песке остаются сказочные раковины. Одну, для Вас найденную, посылаю. Боюсь только вынесет ли, нежная, далекий путь.

Целую. Ваня.

6. И. С. Ефимов — А. К. Ефимовой

20.XI.1909
Париж

Дорогая мамочка, я очень счастлив, во-первых — встал — солнышко, обтерся новыми, необыкновенно жесткими, как скребница, полотенцами. Поехал на велосипеде, сделал хорошие наброски. Это очень удобно. Расстояния не существует, и переносясь быстро, наезжаешь на интересные темы. Сейчас останавливаешься и сам, точно я тоже какой хороший инструмент, печатаешь хороший рисунок. Трык — и дальше.

Потом поехал ругаться с печником, чтобы печку лучше поставил. Хотя и теперь уже довольно тепло, особенно на хорах в верхних комнатах, где спим.

Потом поехал ругаться с велосипедным мастером. Вся эта ругня хотя и нервы треплет, но и приятна отчасти. Уж очень я добр и устаю от своей доброты, а это освежает. И то хоть во сне побушевать приятно, а тут наяву такая благодать, что все ругаться приходится.

Потом вечером делал наброски с натурщика могучего, который как раз подошел мне по настроению и, могу сказать, отлично. Прежнюю свою силу узнаю и еще усиленную.

Вечером луна, поехал вдоль реки. По тому берегу движется огнистый берег; ниже, около земли, несутся поезда. Подъехал под Эйфелеву башню, она легкая и могучая возносится в лунном небе.

Да, самую главную радость забыл, от которой окончательно опьянел и пел,— наконец у меня одежда, которой я доволен. Дивная коричневая, теплая, непромокаемая кожаная куртка — точно машинист и это придает мне энергии. После той рубашечки, в которой, Вы говорите, я родился, это самый удобный и приятный костюм за всю мою жизнь.

Ваня.

7. И. С. Ефимов — А. К. Ефимовой

26.XI.1909
Париж

Дорогая мама.

Хорошо утро провел: поехал на моем друге велосипеде на набережную Сены. Огромные телеги земли опрокидывают прямо с берега

в барку; запряжены монументами вместо лошадей в интересной по-своему могучести сбруе. Сделаю гравюру, пришлю. Потом «нажал» вдоль реки: по правую сторону, на берегу идет вечно могучая, уверенная, победная, не растерянная и не беспомощная работа, а по левую — великолепные, тоже побежденные, сады.
Вплотную около Эйфелевой башни проезжал. Я люблю ее близко смотреть за ее силу. Раньше она мне противна была, очень ее затрепали в изображениях. Из-под земли временами вырывается на свет божий железная дорога. Огромные площади покрыты сетью путей. Так бодро было нестись по аллее среди этой жизни, что хотелось кричать от бодрости, сейчас еще дрожу и голова кружится.
Землю эту, я догадался и оказалось верно, увозят из-под Парижа — роют подземную дорогу.

Целую. Ваня.

8. И. С. Ефимов — В. А. Серову

1910
Париж

Многоуважаемый Валентин Александрович. Один свой «кошмар» — зверей бумажных я продал, и, кроме того, получил интересный, зверский заказ; и то и другое — сейчас же, через несколько часов, после появления с Аделаидой Семеновной в Штутгарте. А вот близнецов своих еще пока никуда не определил. Хотя были предложения. Низкий поклон Ольге Федоровне.

Уважающий Вас Ив. Ефимов.

9. В. А. Серов — И. С. Ефимову

2.III.1911
С. Петербург

Дорогой Иван Семенович.
Очень рад и благодарю за сообщение из Штутгарта, надеюсь и гнутых зверей пристроили?
Спасибо и Ниночке за письмецо. Пусть она, между прочим, не волнуется по поводу рамы. Рама давно получена г-дами Кусевицкими.
А теперь имею Вам сообщить следующее. Не знаю, будете ли Вы помогать Баксту — он в Париже и в той же гостинице на ул. Бургонь, 7 — зайдите к нему.
Но я решил писать с Вами персидский занавес для Шехеразады. Первая часть ее играется при закрытом занавесе, который и надлежит нам расписать. Эскиз, в принципе принятый дирекцией, мною разрабатывается так сказать...
Теперь работу эту я распределяю так: в начале нашего апреля думаю быть в Париже и к этому времени должно уже иметься помещение. Занавес 24 на 16 аршин. (Меерсон что-то мне писала о свободном помещении — потолкуйте еще с Бакстом.)
Хорошо, если бы Вы за это время слегка попробовали бы эти клеевые краски и как ими владеть. Затем, давши Вам эскиз и указания, я бы уехал в Рим, где мне нужно быть к 15 апреля (нашего стиля), чтобы развесить свои вещи в отделе. Пробывши в Риме недели 2, возвращаюсь в Париж и дописываю с Вами занавес, который должен быть готов к концу мая. Спектакль в Париже 10 июня заграничного. Ну вот-с, что Вы на это скажете?
Да, мастерская, холст, краски — все казенное. За написание занавеса Вы 350 руб. получите, если обойдетесь без чертежника, а возьмете чертежника — на 100 руб. меньше, то есть 250 (казенная у Дягилева цена).

Итак, согласны Вы? Буду просить Вас сейчас же на это письмо ответить в Москву.
Думаю я прокатать и Ольгу Федоровну, но вот не знаю как ее и Антошу отправить домой, так как я остаюсь работать (занавес) в Париже, а может и в Лондон. — Жду письма. Ваш. В. Серов.

10. В. А. Серов — И. С. Ефимову

25.IX.1911
Отель «Италия», Рим

Дорогой Иван Семенович!
Простите, что Вам пришлось раза два съездить к Фигнер по моим собственным делам. Весьма рад, даже завидно, что Вы лепите с Бурделем. Ненадолго это совсем великолепно.
Ну, а как насчет занавеса, т. е. мастерской? Надо бы потревожить Бакста, спросить, есть ли какие распоряжения от господина Дягилева — пора.
Павильон российский совместно с испанским не готов — так и следует — отсталые нации ...
Выставки вообще так себе, кажется, пока видел не все. Да и Рим сам стал как-то похуже — глупое веселье ему не к лицу, а, кроме того, современный итальяшка провел ради удобства повсюду трамваи, все истрамваено (как Париж изавтомобилен).
Черт бы ее драл эту цивилизацию с трамваями, кинематографами, граммофонами, автомобилями — излишняя торопня.
Ну как же в этом отеле, еще в прошлом году, на чудном дереве под окном сидели птички и так хорошо пели под журчание и бульканье фонтана во дворе палаццо Барберини, а теперь — беспрерывно по двум колеям по хорошей благородной узкой римской улице 4-х фонтанов гудит, свистит, на заворотах звенит эта сволочь (удобство — грош) с $6^{1}/_{2}$ утра до $12^{1}/_{2}$ и так всюду.

Ваш В. С.

11. И. С. Ефимов — Н. Я. Симонович-Ефимовой

1.IX.1917
Действующая армия. Румынский фронт

Милая моя Ниночка, есть оказия и как всегда тут-то голова и пустая. О событиях не стоит говорить. Они уже отойдут в историю, пока письмо до тебя доберется. К нам вернулся наш офицер после пяти месяцев отсутствия, он был слегка отравлен газами. Может быть, нам придется менять позицию, был приказ перейти в новую группу. Но м. б. и здесь останемся, лучше бы не перебираться — здесь хорошо. Лучше оставаться и потому, что ведь много работы — оборудовать артиллерийскую позицию, сколько вырыто убежищ.
Сейчас командир пришел, говорит остаемся на этой позиции. Ну и хорошо — и водопада и мельницы значит не лишимся. Ну до свидания.

Ив. Е.

12. И. С. Ефимов — А. И. Ефимову[138]

15.VI.1930
Ижевск

Дорогой мой Адриан, я, к удивлению моему, так разрисовался, что рисую с удовольствием и легкостью, как будто мне 22 года. Главное, рисую целую пропасть, то по заказу, то самому хочется. Сегодня нарисовал ворота, забор, за которыми ржи и лес. Нарисовал жерди в духе Бориса Григорьева, в музей не отдам.

Мы недавно собрали у стариков их родовые знаки, тамги. Они их ставят на делимом лесе, на жеребьях, на пряслах. Подписываются ударами топора, они отнюдь не изображают букв. Мы дали старикам ольховую палку и наши ножи. Один из них обтесал палку, действуя моим перочинным ножом, как топором. И все они поставили свои авторубы.

Покупаем разные интересные вещи. Я интересуюсь прекрасными, остроумными творениями всякими из дерева, а экспедиция собирает только по определенным темам: ткачество, охота, уход за ребенком и не позволяет себе разбрасываться, боясь кунсткамеры куриозов Петра Первого, а возлюбленные мои вещи не подходят к их темам. Поэтому Михаил Тимофеевич открыл для меня еще тему: обработка дерева, какой отдел я и буду устраивать в музее. Дышу цветущей рожью, напившейся вчерашним дождичком и осененной пением жаворонков.

Но откуда же это у меня бодрость к рисованию и желание рисовать? Работать интересно, только иногда сомневаюсь — надо бы больше непосредственно с натуры, были бы полносочнее рисунки. Но для ясности, простоты, иногда скорости — удовлетворительно и так, как делаю. А иногда, конечно, и вовсе глупо буквально с натуры. Будет невразумительно.

Сегодня были в священной роще среди огромных елей. Ограда. Коридор выгорожен, весь увешанный бранными, расшитыми полотенцами и в конце коридорчика этого — неожиданно на языческом молении — Спас и Митрофаний (образа), и стоит перед ними деревянная тарелка с хлебом и высушенной яичницей и полбутылки, боюсь, кумыски — мерзкой водки, принесенной в жертву.

Целую крепко, И.

13. И. С. Ефимов — Н. Я. Симонович-Ефимовой

Июль 1930 (?)
Вотская АССР

Дорогая Ниночка, пишу о последнем событии. Ездил на неоседланной лошади за примитивным ткацким станом. Лошадь со стороны хребта более похожа на ножик. Еду назад со станом под мышкой. Серая моя кобыла споткнулась, упала и лежит на моей ноге, но так как без седла, то ушибить нечем. Теперь приехали делать доклад на комсомольском собрании и показываем рисунки.

Жилища здесь необыкновенно интересные, дающие возможность проводить аналогию с другими народами (остяками), и есть необыкновенно уютные войлочные юрты, круглые, формы хлеба, или еще, когда подходишь, их бок запыленный похож на добродушную спину слона. Основание юрты — на сдвижных красных решетках, скрепленных сыромятными осями, и на каждой скрепи — шерстяная цветная кисточка.

Нога ушибленная побаливает, так что даже ходил в больницу. Но ничего — лучше теперь. Сегодня поедем в Абзалилово. Лес тут кончился, теперь степь всколосившаяся и кругом невысокие горы. Все приходится писать про нарыв на ноге, потому что он несколько дней стал осью моего существования. У меня от нарыва, т. е. от ожидания перевязок нервы натянуты.

А главное — хотел бы тебя видеть, милая моя. Знай, как неразрывно сердце мое с твоим скипелось. Прости. Суть верная, а выражение как будто нехорошее. Целую тебя милая моя, хорошо бы быть вместе. И.

14. И. С. Ефимов — А. И. Ефимову

24.VII.1930

Можга. Вотская область

Дорогой Адриан, мы изучаем язычески культы удмуртов, а тут смотрим — постелили на дворе дерюжку, сверху тканый ковер, стол с полотенцами, хлеб, вода и пришли девки с большими образами.

А вчера в нашу честь сделали вечер в школе. Чудесно плясали, любую эстраду перекроют. Тело неподвижным столбушком и четко выделывающие бескостные, легкие ноги. Водили хоровод: ходили посолонь, а парень насолонь и выбирает себе невесту и прочий набор родственников, движущихся с ним вместе навстречу кругу. Вдруг, совершенно неожиданно, начинает их, также с припевом, всех поочередно разгонять. Потом Михаил Тимофеевич отлично носился в танце. Большой, легкий, изящный, вроде горца, а при нем кружились, ему до пупа, крутенькая учительша-удмуртка и тесное кольцо низких ростом удмуртов. Мне, сидящему, они хорошо замыкали перспективу.

Потом мы сыграли кукол, Михаил Тимофеевич из своего справочника снабдил меня частушками, спели хорошо каторжную песню, а предварительно он сказал речь о нашем кукольном театре на удмуртском языке.

Едем за 180 верст лесами.

Целую крепко, Иван.

15. И. С. Ефимов — Н. Я. Симонович-Ефимовой

19.VI.1931

Башкирия

Дорогая Ниночка, я сейчас делаю интересный рисунок сложного, но легчайшего резного ковша и еще легчайшей цепи, вырезанных из корня березы. Оканчивается цепь кольцом, в котором бежит лисица. В рисунке передано отсутствие веса.

Вот цветных карандашей, охры и коричневых у меня мало. Не надо надрываться, но, пожалуй, хорошо прислать. Правда, я не уверен — не уедем ли в дикость.

Вот какие мне написал здешний знаток загадки:

Один платок для 4-х снох (скатерть и ножки стола).

Выше горы, ниже травы (седло).

На кривую березу не пристает снег (хвост собаки).

Без тебя мне не может быть спокойно и хорошо, хотя все данные для того, чтобы себя неплохо чувствовать. Я и чувствую себя неплохо, но мертвовато — мертвит печаль.

Целую, Иван.

16. И. С. Ефимов — Н. Я. Симонович-Ефимовой

Август, 1931

Река Белая

(...) Переправились через последнюю мельницу. Мели прошли. Теперь быстро влечет нас полноводная река Белая. Хорошо плыть по узкой реке: оба зеленые берега близко осязаешь глазами. Вчера на закате крутой глинистый облик берега, поросший мать-мачехой, отражался чисто в гладкой воде и получилась полоса красивого орнамента.

Спали над крутым берегом Белой. Во сне видел: прыгнул я с галерки Большого театра через весь зал плашмя, а вместо сцены — озеро, и я наискось нырнул глубоко...

17. И. С. Ефимов — А. И. Ефимову

24.VIII.1931
Казань

Дорогой мой Адриан, мы едем по Каме. Сегодня дождь и ветер, но этот наряд Каме подходит. Это мы уже третий день плывем. По Белой плыли на маленьком пароходе, на котором мы в прошлом году с Ниночкой плыли. Нога зарастает понемногу, но пока не она меня носит, а я ее ношу.

Доклад М/ихаил/ Т/имофеевич/ в Уфе делал, но я своего графического языка был лишен — рисунки вовремя не пришли. Это ведь мы их отправили почтой только из-за моей ноги.

Другой рисунок, который был при мне, изображает рыбную ловлю на реке Большой Нугуш. Когда мы пошли с башкирином на ловлю, я с удивлением увидел, что взял он с собой только здоровенный кол, каковым он приподнимал, по закону рычага второго рода, а иногда и третьего, плоские камни и прищучивал там налимов, то рукой, то колом. Я с него сделал несколько рисунков, а потом, по образу скверных художников, нарисовал его многократно, на один лист — артель. Некоторых делал рыжими, что-то и сочинил.

А недурно я сделал рисунок — башкирка умывает сынишку из кумгана; просто величественно, что те Павел Кузнецов. И еще — девицу, чашку широкую на голове несет. Вообще много рисовал (кажется 80 рисунков, не помню). Есть недурные.

Ах, хорош был маленький пароходишко на Белой, на нем кто-то пиликал бесконечную башкирскую песню на скрипочке, а на этом пароходе на инструменте наяривает аккомпаниатор эстрадных знаменитостей. Эти эстрадники ездят больше девяти лет по Каме, пристанища постоянного не имеют. У певицы, правда, хоть дед был кукольник из Чехии, от этого она артистична. Смотри, чтобы твоя дочь тоже не стала ездить без останову. А аккомпаниатор — пес, нет — свинья, нет — гиена. Оказался с нами в одной трехместной каюте и вылакал большую нашу бутылку коньяка без нас и без нашего ведома. Теперь плыву к козлу своему бронзовому[139] в Казань. Серый день, тишина на реке. Скоро Кама в Волгу впадет. Целую тебя крепко И. Е.

Приехали в Казань.

18. И. С. Ефимов — Н. Н. Симонович[140]

1936
(Гурзуф)

Наташечка!

Море поразыгралось, покачало на волнах и постругало. И сейчас ночь (сижу, пишу при лампочке керосиновой, не при трезвом пакостном электричестве), а оно сплошным звуком рокочет и шумит. Кругом чернота, над которой звезды. Постругало так, что на бедре выступил как бы кровавый пот, потом раз опрокинулась на меня волна, полная града камней, точно какая-то библейская туча, побивающая грешника. Потом я заплыл немножко за валы и, как это иногда бывает, когда почувствуешь истинное соизмерение своих с ним сил — заробел слегка. Подумалось, как бы не пришла ему мысль меня назад не выпустить. Оно сейчас же, сначала одной, потом другой волной меня поддало и выплюнуло из себя с презрением на то, что заробел, при этом еще как-то меня раздернуло, так что рванулась поясница.

А вчера мне все казались малы волны, и оно меня стукнуло по голове волной, знаешь, как оно умеет — точно доской: «что, довольно?».
Сейчас ночью мне показалось, что оно светится. С обрыва смотреть — расплываются большие белые пятна пены, как будто более светящиеся в темноте, чем надо бы просто белому цвету. Сначала я Ниночку свел с лестницы кипарисной аллеи, дальше она не пошла, потом отвел ее домой, а сам пошел к морю.
Темень, гроза, глина скользкая, у меня сандалии. Пошел сначала по обходной пологой тропинке, не умею там ходить долго, сполз по сокращенной. Сел у самого Черного моря и там, как смотришь на набегающие укорачивающиеся и удлиняющиеся черные хляби среди белых бурунов — кажется, что то двинется белый камень около тебя, то косматый корень вывороченного деревца. Потом вдруг змеистое шипение и рядом, на неожиданном месте, взлизывает белый язык пены.
Потом тихо падает за моей спиной камушек и рядом со мной — большая черная собака. Я невольно стукнул палкой, она безумно испугалась неожиданности, лязгнули камушки под ногами и растворилась во тьме. Так все быстро, что казалось, что кажется. Посидел, полез по непрактичной дорожке вверх. Обломки веток по-живому тыкали в меня, ощупывая, пока я поднимался.

Целую, твой И. Е.

19. И. С. Ефимов — Е. А. Рейтлингер[141]

19.VIII.1941
Москва

Дорогая Катя, у нас тут работа не только по театру, а и по большому искусству — для выставки «Отечественная война», которая должна быть в сентябре, я сделал женщину, которая ползком вытаскивает из боя раненого. Вдали — штыковой бой, кругом кусты сквозным рельефом без фона. А у Нины Яковлевны приняли на выставку эскиз пастелью «Ночное небо во время боя», которое она наблюдала на нашей крыше.
По театру тоже очень интересная работа. Между прочим — пьеса «Сон в руку». Гитлеру являются рыцарь на закованной в железо лошади, потом Мамай верхом на скелете лошади, украшенном золотой сбруей и Наполеон; все они не советуют биться с нами. И другие пьесы, например, о вечном солдате, который был и при Суворове и при Кутузове.

Целую крепко, И. Е.

20. И. С. Ефимов — Е. А. Рейтлингер

5.II.1942
Москва

Милая Катя!
Я с большим удовольствием леплю эскиз атаки бойцов в белых халатах. Богатая игра складок, точно какой-нибудь Веронез, а оказывается — 1942 год. В период упадка я был совершенно уверен, что уже больше моими силами не обогатится русская графика. Нет, оказывается обогащается. Правда, графика не совсем первосортная, а вот скульптура совсем хорошая.
Головная моя фабрика опять заработала и работает стахановскими темпами: сделал рисунки медведихи. По теме и выражению — сильные и обогащают русский эпос новым типом русской фавнессы.

И. Е.

21. И. С. Ефимов — Е. А. Рейтлингер

9.II.1942
Москва

Дорогая Катя, живем мы, в смысле внешнем, так: у нас слегка топят, газ горит — греет, электричество горит, хлеба дают довольно. Карточки передал соседу. Хотя иногда это даже и неплохо — постоять в очереди. Стихийное спокойствие, и я третьего дня не без удовольствия простоял четыре часа за растительным маслом, читая глупый роман, видимо, созданный для очередей.

Мне дали заказ, а вот у Ниночки какая-то удивительная и непонятная судьба: нарисовала в военном госпитале множество горячих, крепких рисунков необыкновенно сильно и жизненно передающих бойцов, раненых. До госпитальной обработки. Прямо как с фронта привезли закопченных и в перевязках. Чрезвычайно запоминающиеся — с каждым точно познакомился в жизни. Иногда сцена: сидит на кровати раненый, играет на гитаре, а кругом с обеих сторон все забинтованные ноги, ноги, ноги, лежащих слушающих. Она необыкновенно остро видит жизнь.

А в МОСХе неприлично разругали за эти рисунки какие-то ничтожные случайные судьи.

Я делаю скульптурную группу «Первая помощь» — дружинница поит раненого. Эту тему посоветовал и даже неплохо нарисовал один раненый боец: «Дайте я Вам один листок испорчу»,— сказал он с действительной скромностью. Этот эскиз приняли, и тут Н. Я. очень сильно помогает и советом и руками (...)

Целуем Вас крепко, И. Е.

22. И. С. Ефимов — Е. А. Рейтлингер

28.III.1942
Москва

Дорогая Катя, у нас ночует Юдина. Дверь в комнату мы сняли, завешена персидской занавеской. Утром я «постучался» в занавеску, принес ей деньги за билеты на Шостаковича. Новенькой пятидесятирублевкой громыхаю над ее головой: «Любишь этот шелест? Спи под него».

Последние три дня я посвятил добродетели (ну, не целиком три дня): бедный, уезжающий больной художник просил меня купить у него английское издание персидских миниатюр (которые мы и купили) и другую книгу, огромную, «Красота в искусстве» — роскошная, в красках, но ерундовых художников (...) Мне она даром не нужна, хочет семьдесят пять рублей. «Погоди, говорю, я тебе ее продам за триста рублей». Я знаю вкусы Смирнова-Сокольского, звоню ему, не застал, сказал, чтобы он позвонил. Потом звонил Демьяну Бедному, и наконец — Меркурову.

Но добродетель моя была сейчас же вознаграждена. Смирнов-Сокольский (...) позвонил и начал меня распрашивать, что делаю по театру. Говорит,— давай еще сделаем, как тогда писателей. Пока, кроме разговоров, ничего реального нет, но и разговоры приятны.

Юдина, уходя, сказала: «Я могу прийти в полном мраке и у Ефимовых мне станет легче».

И. Е.

23. И. С. Ефимов — А. И. Ефимову и Е. А. Рейтлингер

23.III.1942
Москва

Дорогие наши Адриан и Катеринушка!

Наконец-то я догадался писать Вам сразу обоим. Так как я теперь привык писать Вам часто, то пишу всякий вздор, картинки нашей жизни. Недавно мы с Ниночкой поехали на базар в Малаховку. К удивлению оказалась очень легкая и приятная поездка. Там солнце, снег, лошади с дровнями.

Купили моркови и живого гуся, гусыню, правда, худощавую; взяли ей железнодорожный билет. Вез я ее в мешке, завязанном вокруг шеи, за пазухой своей волчьей шубы, чтобы ей приятно было в жизни. Соседка угощала ее хлебом, на который она страстно набрасывалась и гоготала.

Этой соседке я подарил книжечку обо мне, которую ношу вместе с паспортом, совершенно пропотелую и просаленную, но соседка пришла в священный трепет. В кухне гусь ходил по полу, казался большим, очень приятно его видеть, лучше чем кошку или собаку. Поили теплым кофе. Ручной.

В кухне мы с ним такая семья — может писать Иорданс. Очень приятно звучал его голос в комнатах. Гнал гуся по коридору: «Иди туда», а он: «Куда туда?».

Два дня тому назад из издательства ЦК ВЛКСМ я получил очень теплое письмо от Льва Кассиля, приглашающее принять участие в конкурсе по созданию образа Мурзилки. Я не очень люблю самое слово, но это лесной человечек. Редакция не стесняет фантазии. Мы его сделали птицечеловеком, типа Гранвилля. Сегодня я был в редакции, там очень приятно и культурно, долго говорил с очень милым Кассилем. Предложил им сделать отдел «Друзья Мурзилки», так как интересуюсь сочетанием животных форм, как в моих иллюстрациях к Овидию.

Целуем крепко всех, всех.

Иван Е.

24. И. С. Ефимов — Е. А. Рейтлингер

Ночь 28 — 29.III.1942
Москва

(...)
Катя, постарайся купить книгу «Образы архитектуры» Аркина. Пью как нектар науки. Жалко даже, если убьет бомба раньше, чем дочитаю книгу. Об одном горюю, что этой книги не было у меня в моей молодости.

25. И. С. Ефимов — А. И. Ефимову и Е. А. Рейтлингер

28.IV.1942
Москва

(...) Я писал о больном художнике, у которого мы купили английское издание миниатюр XVIII века. Еще он принес книгу о Коненкове Сергея Глаголя, доктора Голоушева, который первый направил меня на художество и посоветовал учиться у Мартынова. Я благодарен ему.

С удовольствием читаю о Коненкове. Сегодня утром в постели, по своей теперешней привычке делать каждый день по композиции, я под влиянием книги о Коненкове, его путешествия в Грецию, вспомнил о мифологии и нарисовал птицу Радости и птицу Печали. Не очень первоклассно, надо архаичнее (...)

Слава Аполлону, легко как-то, не сглазить бы, работается. И Н. Я. вчера сделала хороший рисунок пионера, тушащего зажигательную бомбу, и мне хорошо посоветовала в моей скульптурной

группе «За родину»: теперь снеговые заносы на поле хорошо передают острый зимний ветер.
Благодаря твоим дочкам я детей полюбил. Часто на улицах смотрю или иду за колясочкой, и младенец мне улыбается. А в трамвай вхожу с передней площадки, но мне, здоровенному жеребцу, совестно сидеть, и теперь я взял манеру сажать к себе на колени детей. Сегодня ехал в Измайлово — на руках четырехмесячный в красном одеяле, рядом на лавке между нашими задами — лет четырех, а еще одного поставил на подоконник переднего окна. Целый детсад. Все растроганы.
Все крепко Вас всех целуем.

Ефимовы

26. И. С. Ефимов — Е. А. Рейтлингер

13.I.1943

(...) Шел вчера на заседание в МОСХ, устраивается керамическая лаборатория. Организовывать выбрали милого Салтыкова, умного, и меня. Когда шел на заседание, думал о теме, которая меня сейчас заинтересовала: когда-то в Сурожe (Судаке) я делал рисунки, мечтая поставить в теневом театре «Руслана и Людмилу» и есть целый альбом на строку Пушкина: «... Следы невиданных зверей...» Так вот, когда шел на заседание — представился рисунок «Волкоборотень». Мой МОСХ ведь живет на Патриарших прудах и, опаздывая, я соблазнился на морозе, под лунным светом, нарисовать это лунное освещение. Вполне подходило к теме.
Нина Яковлевна меня поругивает за гимназическую мечтательность, но сейчас я полон надежд устроить в детском саду Наркомата боеприпасов теневой театр. Этого же хочет очень культурная заведующая.
Но ведь надо же быть бодрым и надеяться.
Прочтите, достаньте Бажова «Малахитовую шкатулку», превосходно, первый сорт, войдет в классическую литературу.
Перецелуйте все друг друга.

Иоанн

27. И. С. Ефимов — А И. Ефимову

4.X.1946
Гурзуф

(...) Был с морем наедине. Никого... К вечеру, после того, как днем я купался в некотором ветре, шторм поднялся сильный; почти непереносимо. Завернулся в одеяло под плащ. Примостился в корме огромного морского баркаса, полулежащего своим острым килем на песке. Его непрерывно мелко колыхало упругим непрерывным ветром. В других лодках изредка раздавался какой-то деревянный стук. Пучок флажков на шестах-поплавках как натянулись ветром, так и стояли, т. е. летели, трепетали.
Потом прилип к углу разбитого дома на берегу, любовался на медные отражения заката в мокром песке. Стала восходить огромная оранжевая луна в тучу с рваным краем, точно пламена огромного пожара на море (...)

28. Н. М. Беззубцев[142] — И. С. Ефимову

28.V.1948
Уфа

Брат Иван! Я люблю тебя крепко, восторгаюсь твоим талантом. И горжусь сам перед собою твоим вниманием ко мне. Пусть будут

хороши твои басни. Кстати, о желудях — мне кажется что они, когда бывают кучкой, похожи на уткнувшихся поросят и хвостики есть. А у меня над столом паучок разыграл свою басню. Над столом висят часы с гирей. Рядом с часами висит спуток проволоки. Паучок строил паутину, прилаживая ее между стеной, проволокой и цепочкой гири. Только что он успеет все наладить, как все растяжки, которые идут к цепочке, начинают лопаться, и работа идет насмарку. Паук начинает надвязывать испорченную часть — только кончит, опять авария — вместо складной сети вышел бесформенный комок висящих лохмотьев. Паук долго сидел на конце проволоки и глядел на неожиданные результаты своей добросовестной работы. Вот и басня без слов, немножко смешная, с доходчивой простой символикой и глубокомысленной моралью.

У нас сразу за прошедшую ночь испортилась погода — пасмурно, моросит кислый дождичек, холодно, мокро и грязно. По-видимому, купание кончилось.

Твой Николай

29. В. В. Бианки [143] — И. С. Ефимову

23.I.1949
Ленинград

Стыдно мне, дорогой Иван Семенович: знаю Вас только по имени, а ни фонтанов Ваших, ни зверей не видел. Все мы так; каждый работает, горит и сгорает в особицу, а что сосед и друг делает,— культуры не хватает поинтересоваться. Поэтому особенно поразило меня Ваше письмецо — неожиданное рукопожатие. Хорошо так — вдруг — светлый привет получить от неизвестного друга. Я ведь иду не столбовой дорогой нашего времени, за околицей иду — полями да перелесками, где только птицы поют — и вниманием к своей работе не избалован. Иногда думаешь: «и кому ты нужен со своими пташками,— заглушил их песни грохот машин». И вот радость; не только, значит, ребятишкам,— кое-кому из пожилых годится твоя работа, твои попытки средствами искусства передать зеленый благовест лесов.

Мы с Вами любим Одну — и это делает нас братьями.

Крепко жму руку. Ваш Виталий Бианки.

30. И. С. Ефимов — В. В. Бианки

15.II.1949
(Москва)

Дорогой глубокоуважаемый Виталий Валентинович!

Понемногу и не по разу, как драгоценный живительный нектар, читаю Ваши удивительные встречи. Вы шевелите какие-то глубоко залегшие пласты молодости. Вспомнил, спасибо Вам, забытый гимназический мой пейзаж зелено-черно-сине-голубой: елка с вечной чернотой земли, лужа с отражающейся в ней звездой. Простите, что описываю ерунду. Но трепет молодого сердца был в ней хорош. Чудотворное есть у Вас качество. Как хороша была бы сплошь жизнь, если бы Дух был направлен не на ненужную сторону. Но Вы облегчаете жизнь.

Ваш Иван Ефимов

31. В. В. Бианки — И. С. Ефимову

20.IV.1949
Ленинград

Дорогой и светочтимый Иван Семенович.

Больше полсотни лет живу на свете — и все изумляюсь: до чего же

хороша и богата жизнь! Ах, сволочи человечки, зачем, к чему, вы сами себе так портите, поганите ее!

...Радость может ждать на каждом повороте.
Не грусти. Не надо. Посмотри в окно...

Так — на каком-то «повороте», очень уже ослабевший, встретил я Вас. Точнее — Вы нашли меня и подали руку. Для меня это — чудо! По Вашим письмам я почти точно представлял себе Вас таким, каким увидал в вагоне.

Размашистый и мужественный почерк (всегда карандашом: перо не «фактура»), соединение удивительной, прямо женственной нежности с гордой мужской силой и непосредственностью ребенка — все говорило мне, что в Вас я нашел свой любимый во всем многообразии человечества образ человека, имя которому Поэт или Художник, т. е. тот, кто соединяет в себе

— ум мужчины,
— сердце женщины и
— мировоззрение ребенка, его темперамент, непосредственность и веру в чудо.

Знакомство с Вашими лучезарными работами и — сверх всего — с тем изумительным сердцем, которое Вы, подхватив после земной смерти, понесете в себе — с сердцем Нины Яковлевны — абсолютно убедило меня, что Вы из тех (чуть перефразируя)

Кто в этот мир пришел
Чтоб видеть солнце
И выси гор,
Кто в этот мир пришел,
Чтоб видеть солнце
И синий кругозор.

Мне даже немножко страшно было в стоящем неподвижно поезде, в тесном купе: так реально были Вы — живой бог Саваоф, отчасти для масштаба, отчасти из кокетства снимающийся рядом со своими творениями, рядом с которыми и рядом с кем неотступно, почти зримо стоит и присутствует образ женщины-творца, в тысячу раз глубже — потому что жена, мать — в тысячу раз глубже нас знающая жизнь, знающая ее корни.

Да, конечно, мы должны увидеться не в купе вагона, а среди лесов и вод. Конечно, я хочу видеть, очень хочу видеть все, сколько только можно увидеть, все Ваши работы — и скульптуру, и теневой театр, и игрушечный кукольный театр, и просто Ваши наброски. Предупреждаю: я ничего не понимаю в «изо» — только благоговею перед ним. Мне так самому хочется стать художником; когда-то в детстве я сходил с ума от запаха масляной краски, от быстрого акварельного рисунка без смешения красок — и даже сам с натуры нарисовал — углем! — «совсем живого кролика», — но потом понял, что не тут моя дорога, — уничтожая себя, занимаясь наукой (орнитологией), сдиранием шкурок с почти живых чудесных божьих существ (птиц и зверей), — из этого, конечно, ничего не получилось, — и тогда только перешел на чистую прозу — писание простыми словами, — которое, кстати сказать, оказалось не проще и не легче, чем овладение кистью!

Ваш
Виталий Бианки

32. И. С. Ефимов — В. В. Бианки

Февраль 1950
(Москва)

Многоуважаемый Виталий Валентинович.
Спасибо Вам за письмо и за книгу от меня и от моих двух внучек.
Вы делаете большое дело, помогая любить ту Одну, которую мы с Вами любим. Этого уменья любить лишены многие люди.
Вы приоткрываете им двери Рая, который все еще существует на земле.
Посылаю Вам отражения моей любви к Природе. Эти рельефы — на стенах детских комнат на Северном вокзале в Москве.

Крепко жму руку
Искренне уважающий Вас
Иван Ефимов

33. И. С. Ефимов — Г. Н. Попандопуло

20.X.1950
Гурзуф, Дом творчества
им. Коровина

Дорогой Георгий!
Я тут счастлив: сплю под звездами, купаюсь в штормах, рисую проекты будущих скульптур (если Аполлон благословит). Сестра Чехова Мария Павловна, которую я знаю 50 лет, сказала: «Вот бы Вы сделали памятник брату в Таганроге». Я действительно ночью родил недурной. Идет, подняв голову, в руках небольшая записная книжка, рядом с ним, ему немножко выше пояса, две милые сосенки, одна пониже.
Я вспомнил, что в «Дяде Ване» доктор Астров говорит о насаждении лесов через двести-триста лет: «Когда я слышу шум насажденного мною леса, я чувствую, что климат немножко и в моей власти».
Помимо красоты неодинокой фигуры и теплоты этого памятника, получается и содержание, смыкающее Чехова с современностью. Марии Павловне нравится — передает образ брата.
Это, конечно, дело еще далекое, а пока не упускай своим вниманием дом отдыха Совета Министров, договор с Университетом и освежи приятное воспоминание об Ефимове на вокзале и, наконец, о ремонте и отоплении мастерской.
Крепко жму твою крепкую руку.

Иоанн

34. М. Я. Львова[144] — И. С. Ефимову

11.XII.1950
(Париж)

Дорогой Ванюша, что за чудные фотографии твоих работ получила! Какое знание животной породы. Так понятны чувства этих живых барельефов, эти животные живут, их чувства ясны и будут поняты всем. Как была бы счастлива Ниночка, увидя такие полные жизни произведения! Но увы! Мне они доставляют неизъяснимое наслаждение. Молю судьбу, чтобы она тебе даровала еще много лет работы. Что за беспомощность в этих согнутых задних ногах волка и какая умиленная просьба в поднятых на воздух передних лапах и готовность перенести операцию в открытой пасти. И добродушное настроение подходящего без боязни журавля, запускающего клюв между страшными зубами!
Могу сказать: гениально!

Известие о Наташе меня ошеломило[145]. Кто же теперь остался из Тошиных детей? Только отец Тошиной внучки Тани, которая теперь находится со своим сыном и мужем здесь. Она милая, в своем лице соединяет некоторые черты своей бабушки Ольги Федоровны, другие Тошины. Интересно на нее смотреть и различать и те и другие...

35. М. Я. Львова — И. С. Ефимову

14.III.1950
(Париж)

...Я перенеслась как будто в Москву, читаю твое письмо и плакала, так сердце и рвется, желая посетить все милые моему сердцу могилы. Я приобрела один квадратный метр земли на кладбище Пер-Лашез, куда сойду сама и куда будут перенесены урны с прахом Соломона Константиновича и Жакота, будет место и для следующих. Что делать — надо подумать и о загробном. Все надеялась кончиться в России, но видно не судьба.

Того сказителя, что хорошо читал былины, я не слыхала, когда была у вас в Москве. Все помню хорошо, что видела и слышала и что подействовало на воображение. Кукольные представления до сих пор вижу с удивительной ясностью.

Спасибо за веточку от венка с могилы Нины, она пришла осыпавшись, но я собрала все ее хвои и увековечу в абажуре, который как раз теперь делаю.

Все твои проекты для вокзала интересны. Нужна недюжинная сила, чтобы все исполнить. Под стать молодому, а в 72 года — ну как же не великое. Да здравствует преклонный возраст! (...)

36. М. Я. Львова — И. С. Ефимову

17.III.1950
(Париж)

(...) Только что получила твое другое письмо, полное энергии и спешу ответить на него. Сегодня иду на выставку рисунков, говорили очень интересная. Если есть скульптура твоя, то это может быть в отделении декоративного искусства.

Как это интересно — ваша работа. Но как же, если «Слоненок» только что сделан, как можно стольким людям на него влезать, ведь он еще мягкий?

Мне кажется я бы с наслаждением тоже в чем-нибудь тебе помогла. Или это пустая ненужная фантазия?

В бешенстве, что сижу здесь вместо того, чтобы быть в России и что-нибудь делать и быть среди людей, которые понимают и ценят меня...

37. И. С. Ефимов — М. В. Фаворской[146]

Июль 1951
Москва

Дорогая, милая Мария Владимировна, я очень рад, если Вы своим прекрасным пером будете писать, между прочим, о нас (и о Ниночке бы написали, это было бы счастье). Ни имен, ни фамилий, нет ни малейшего основания умалчивать — это только лишает реальности рукопись.

С войны 1914 года я уехал в отпуск, и, кроме того, я вышел тогда из призывного возраста («снят с учета»). Но я думал вернуть-

ся на батарею, чему горестное доказательство, что я там оставил наш прекрасный венчальный плед и, что еще хуже, красной меди литой крест, который я взял с собой на войну и которого подобных я потом не мог увидеть ни в каких коллекциях исторических музеев. Он был мой любимый и вот оказывается и редкий: предстоящие подпирали головой крылья креста. Как я не догадывался никогда нарисовать его по памяти. Ваше письмо дало мне эту радостную мысль. Рисую его в натуральную величину. Нет, немножко больше.

Наша 3-я батарея не разбредалась, наоборот, батарея, с трудностями доставила орудия в г. Окна. Это знает офицер 3-й батареи Фаворский.

Привет всему Вашему дому и милой Машеньке с ее горлышком перепелочки.

Несмотря на свою перешибленную спину, быстро поправляюсь, и мои движения начинают терять свое разительное сходство с жуком, приколотым булавкой к коробке, я счастлив Природой. Только вот прервалась работа на самом интересном месте — кончаю стоящего «Оленя» и начинаю четырех «Лебедей».

Помощник говорит: «Я теперь кончу». — «Ну, уж это врешь!»

Мне очень хочется именно Фаворскому показать букеты, которые я сделал под ногами лежащих «Оленей». Меня научили этому приему литые медные образки.

38. И. С. Ефимов — В. А. Фаворскому

Владимир Андреевич! Ты-то, конечно, знаешь, да, вероятно, и другие видят, что сделана форма, а не положительность — попробуй,— вылепи складки так, как сделаны на Параскеве Пятнице Положительно, а не отрицательно. А там — легко, гениально и красиво загадочностью «как сделано?». Я давно заметил, что фактура отлива гораздо интереснее того, что мы лепим. Видимо, этой самой (подсознательной) загадочностью своего рождения.

Пласт глины. Провел по нему пальцем — мало радости от этого «искусства». А отлив? — радует. Я давно мечтал сделать так букеты. И еще я в свой брачный период делал рельеф Дункан — складки выбрал проволочной петелькой и теперь не могу удержаться, сделал букеты. Работал их больше, чем самого «Оленя» и совершенно безгонорарно.

Но ведь не мог же я выпустить из своих рук четыре квадратных метра пьедесталов двух лежащих «Оленей» без прикосновения Искусства? Тем более, что когда сходят с гранитной лестницы,— глазами упираются как раз не на Оленей, а на эти скучные пьедесталы.

Ваш И. Е.

39. И. С. Ефимов — А. И. Ефимову

(Июль 1951
Морозовка)

(...)

Сижу на дальнем берегу трехугольного пруда (Морозов запрудил долинку), среди густой, радующейся жизни, травы. На другом берегу переливаются среди берез пышные ели, и рядом с ними — большие седые ивы — Коро! На том берегу фигурки мальчиков и девочек, от которых я ушел на такое расстояние, чтобы они были приятны и видом в пейзаже, и непонятны звуками речи. Пруд не

очень большой, уютный. Соболевский говорил — не поставить ли на нем «Дельфинов», которые у Университета, но без них как будто лучше. Тише.

Сегодня была комиссия. «Ну, вещи несомненные». — Я думал и «Лебедей» здесь работать, тут я лучше сделаю. Да Вас боюсь беспокоить, Вам приезжать, принимать (...) — «Нет, пожалуйста, с нами не стесняйтесь. Мы с удовольствием приедем. В такое место приехать и такие вещи принимать — удовольствие». И на фотографиях им очень понравились басни Крылова. — «Вот бы нам для керамики». — «Они сделаны в Риге». — «Мы Вам дадим командировку — привезти их».

После приема комиссией лежащих «Оленей» я еще много их улучшил, главное, рельефом букета под ними.

Смотрю — по бокам передней ноги «Оленя» воткнуты в горки глины две ветки сирени. Приятный успех. Не хуже лауреата (наверное, девушки-работницы, землекопки).

Я вижу, что никогда раньше не лепил оленей, очевидно, опасаясь их слишком большой установленной красивости (шоколад «Золотой олень»). А теперь что-то специализировался на оленях: и для Цхалтубо, и здесь, в Морозовке. Теперь ведь боятся остроты. Я норовил раньше делать дерзкое, страшноватое,— например, «Страус», в котором есть кое-что от допотопного. «Бизон», «Страсть». А теперь умно — «Оленей». Как раз во вкус попадут.

Передо мной изогнулась огромная ветвь пышно цветущей темнорозовой жимолости. Вечерами соловей довольно неуверенно поет. Мой Георгий никогда не слыхал соловьев. Спрашивает про всех птиц: «Не соловей?». Тут здешние девочки сплели, вернее, сшили богатые венки-кокошники из кленовых листьев.

Свалилось поднятое копыто «Оленя», потому что каркас крошечный — мал. Георгий верит в глину, что «она сама мол держит». Это — глупая молодость. Я его учу, что «Глина — ведь женщина,— хочет — держит, не захочет — бросит».

Когда комары донимают зайца, он иногда кубарем катается по полю. Лоси и олени, закинув голову, на бегу прочищают среди ветвей конус своего тела. Вот только как же глаза? Не знаю. Может быть, боевой отросток рогов защищает? (...) Тут есть караковый красивый жеребец «Злодей», оправдывающий имя тем, что любит разбивать упряжку. Управляющий сам предложил мне поездить в бричке по окрестностям. Я говорю: «Лучше верхом. Злодей под верхом ходит». Директор конюху говорит: «А если убьет. Это, ты знаешь, какой человек! Нам с тобой и всей Морозовки не хватит заплатить за него».

Сегодня провел день по-помещичьи: искупался, занялся скульптурой в свое удовольствие, потом ливень. Теперь собираюсь верхом ехать. Но не на Злодее, и не на Грозном, который иногда закусывает, поддает крупом и кидается в галоп. Густой. Вороной. На другой какой-то лошади.

Гроза серо-желтая рокочет и разрывает серость по разным трещинам неба, но я, опять-таки по-помещичьи, сижу на огромной террасе столовой, которая (терраса) тоже сегодня стала функционировать. Дождик барабанит по крыше. А ласточка влетает вить гнездо, то есть лепить скульптурное гнездо. Я хочу ей посоветовать, чтобы опасалась мальчишек.

Не идти же барину опять в седьмом часу лепить? Хотя очень

хочется. А пришел сегодня работать в 7 утра, пока никого нету. Под «Оленем» хочу барельеф — букет. Лепить — безнадежное дело, и всегда скверно. А вот моим способом сработать — наслаждение. Чистота, элегантность, законченность и, главное, неожиданность получаемого невероятна.

Давно мечтаю сделать такой букет с папоротником. Пока делал только деревья на бронзе «Занятие командных высот» и еще «Сноп» на Северном вокзале.

Может быть, интереснее не знать, когда смотришь способ, секрет изобретателей. Но я хочу завещать его потомству. Чтобы знать, про что говорю: на пласте подвяленной глины (может быть сферической вогнутой поверхности) вырезается, делается обратная форма, или проволочной петелькой любой формы, или вдавливается деревяшечками любого сечения и заливается гипсом. Получается положительный, невероятной красоты орнамент, который вставляется в глиняную модель скульптуры и с нею вместе формируется. Поди, догадайся, как это сделано! Это мне иконки медные помогли (сделаны таким способом).

На овальном подножии стоящего «Оленя» я сделаю папоротники, сделанные в глине обратным рельефом, и оттиск с них вмонтирую в модель. Будет непонятно, как он сделан. А на постамент (безнадежная, безрадостная доска) — огромный букет, который я делал в Риге для такого же способа.

Пальцем, мокрой глиной написал на зеркальной с фаской двери «Закрывать!» (надоело закрывать двери).

У петуха глаз совершенно оранжевый, красный. Какое, казалось бы, может быть выражение? Круглый, как пуговица. Нет, есть выражение. Энергия, настойчивость, напор. Меня трогает всегда, как он клюнет, позовет жен, и не ест сам. Нам бы у них учиться.

40. И. С. Ефимов — А. И. Ефимову

(1951
«Морозовка»)

(...) Я выкупался. Хорошо. Дна не достал. Розовая жимолость, заткнутая за обручальное кольцо, не потерялась. «Оленя» на фонтане среди гранитного бассейна я советую поставить на высоком, т. е. выше бортов, гранитном же, тоже полированном столбе овального сечения в плане и бронзовый мой плинт тоже овальный, немного поменьше гранита. Чтобы стояла эдакая, извиняюсь, драгоценность. А дно, т. е. дны фонтанов, Соболевский просит сделать из расписного фаянса (как я проектировал в «Красном знамени» и придумал я тогда же). Только архитектор боится, что денег не хватит. На худой конец можно вырезать из нержавеющей стали силуэты и вкрапить, залить силуэты рыб в покрашенный цемент, покрыв сверху искусственным стеклом.

Еще Соболевскому надо большой фонтан для Сочи. Я предложил партерный, как в Версале, водяное зеркало. Там полуфигуры коней Аполлона и тритоны, а здесь в Сочи венец из 8-ми или 10-ти лебедей по моему маленькому фарфору. Вокруг средней группы три высокие струи. А из борта мелкие струи бьют внутрь беседкой над бронзовой «Любовью лебедей». В Морозовке кругом всех их много простора, зеркало воды, в котором плавают темные драгоценности. На них падает вода, они отражаются в воде и радуются. И зрителям будет легко и будут радоваться. Надо же что-нибудь

новое делать, а то кто-то предлагал в Морозовке мальчиков Витали делать с Театральной площади. Хорошие, но достаточно им существовать! (...)

41. И. С. Ефимов — А. И. Ефимову

июль 1951
Морозовка

Дорогой Адриан!
Могучая прозрачно-зеленая рожь по косогору со стоячим, еще не налившимся колосом; только с моего угла, где особенно темна и могуча,— «мешается», наклонилась в разные стороны. Исключительно разнообразны по дальним увалам рощицы, группы деревьев, перелески.
Пышные облака начинают окрашиваться закатом. Место, где я стою, сидя на могучегривом коне, который кушает лопухи, очень укромное, на углу какого-то бывшего «Отрадного» со старыми липами и березами. Меня по лицу ласкает старая акация, видно, признала за своего. Глядя на голубое небо в закатных облаках, молюсь о Ниночке. Лошадь перешагивает подо мною, пасясь, и я чувствую гладкие шарниры его суставов. Обоим нам великое удовольствие, хоть он и не молится, кажется. Он озлоблен на жизнь, и поделом; кусает близко стоящих лошадей после своего несчастья, когда его лишили достоинства жеребца. Только по недоразумению он кусает лошадей, а надо бы было людей. Например, ногу всадника. Его добрая голова с густенной челкой до этого не додумалась. Подбрыкивает ногой комаров, ударяет их на животе. Комар так громко прозвучал, что я испугался, думал — человек.
Пишу на ладони. Седло кавалерийское, дельное и удобное. Конь мотает головищей, ударяя меня по ноге. Ввез меня в ветки, которые меня охватили и, кажется, оторвали пуговицу, когда он меня через них протаскивал. Удобное седло, как у нас на батарее. Он что-то подозрительно своей черной с лысиной головой стал принюхиваться к моему сапогу, как будто прочитал мои мысли. Еду вдоль стены ржи, и она сгибается под моей рукой.
Рожь выше горизонтально поднятой руки (сидя на лошади).
Часто, когда он поднимает от земли голову, пышные кудрявые пряди на его настороженных ушах дрожат.
Движение склоняющихся между пальцами колосьев напомнило мне движение колосьев, зацепляемых вальком троечной пристяжной.
В довершение — молодого лося видел.
Под гривой тепло.
Буду сейчас на фыркающей лошади читать твое письмо, Адриан.

Целую Иоанн.

42. И. С. Ефимов — А. И. Ефимову (1951)

(...) Вспоминается, как много удивительного по теплой жизненности делала Ниночка.
В силуэтах движущихся сделала девочку, которая несет кошку за подмышки, а та сгибает спину и кажется, что и хвост отдельно шевелится. Удивительные ее рисунки серых «костяных» можжевельников в Баты-Лимане (реликтовых, кажется), проживших трудную, настойчивую жизнь, написанных-нарисованных на белой бумаге. Их не принимали на выставку, потому что на бумаге.
А вот Дмитрий Жилинский, который боготворит пейзажи А. Ива-

нова, говорит, что он любил писать на бумаге, наклеенной на холст. Ниночка обрадовалась бы. Все маленькие этюды Иванова так написаны.
Делаю «Лебедей» с удовольствием, и решетку для продухов в фонтане Университета. Ведь в огромном гранитном массиве фонтанов будет установлена воздушно-нагревательная станция, вгоняющая свежий воздух в мозги студентов.
Боюсь только, что кроме моих решеток ничто не будет публике говорить о внутренней жизни огромных архитектурных объемов, как бы использованных внутренне, и это будет умных зрителей так же угнетать, как угнетали меня мертвые архитектурные массы, пока я не узнал их внутренней жизни. Угнетали так же, как стоявший около Военной Академии на Девичьем поле мощный архитектурный колоссальный танк, который мы, комиссия, и сняли.
Моя решетка для университетского фонтана из водорослей-хвощей оказалась, к моему удовольствию, кроме того, разительно похожа на лошадиную масляничную праздничную сбрую с могучими ременными кистями.
Я «Оленя» стоящего тоже кончил. Начал «Лебедя». Лазать по лестницам к его голове полезно — разминаюсь.
Я все-таки своими вещами буду вечно присутствовать в доме отдыха Совета Министров. Вот только через свои бронзы верхом по парку ездить не смогу, и купаться в треугольном пруду. А кто знает? «Олени» и «Лебеди» по ночам, верно, будут купаться — мои ведь сыны! Вот только как с верховой ездой быть? Ну — придется моему духу носиться на бронзовых оленях в Никольское ко ржи, куда любил ездить верхом.

Отец

43. И. С. Ефимов — Е. А. Рейтлингер и А. И. Ефимову

(1951
Гурзуф)

Дорогие мои Катя и Адриан.
Был третьего дня у полковника, начальника военного санатория, для которого сделал эскиз ворот — скульптурная графика и две фигуры по $1^1/_2$ мет. Очень любезно меня принял. «Я согласен. Надеюсь, когда Вы на будущий год приедете, — все это будет стоять». Вчера пошел в Артек, где, мне донесли, стоят гнусные скульптуры из дерева на темы сказок. Я уже написал (отнесу в МОСХ) письмо в ЦК комсомола, что позорно в таком месте такое. Пришел. Директор Артека, блондинная стерва, меня не впустила в пижаме. «Фрак? — Нет? А что мне вменяется в вину? Моя полосатость? Синие штаны Вас устраивают? Меня не пускаете? Смешно». В конце беседы. — «Да мы бы Вам и встречу с пионерами устроили. И машину пришлем...» Мне доброму, полезно злиться.
При луне выдумал — сделать в Артеке:
1) Золотую рыбку в сетях на скале, составленную из подвижных, на могучих бронзовых кольцах, сегментов. Она будет плескаться при прибое, когда ее будут окатывать волны, да и при тихом плеске море может ее приводить в трепет.
2) Золотой бронзовый петушок на загогоулистом волютами «букете», на котором подвешаны серебряные колокольчики и укреплена эолова арфа.
(Вот те и «не трудящийся да не ест». Он ест фиговое варенье из инжира, чего и Вам желаю.)

Мало выдумал? — Еще. «Знай близка судьба твоя — ведь Царевна — я». Царевна-Лебедь.
Царевна со слегка лебединой шеей укреплена на медных извивах волн, на кокошнике у нее позванивают серебряные бубенчики.
Мало? Еще. На настоящем большом дубе — бронзовая цепь, по которой ходит бронзовый же Кот-ученый. С усами. В Артеке культ Пушкина.
Более подходящего чем я скульптора им придется ждать много столетий, да и дождуться ли. Потому что я могу делать сказку, а сказка с повышением материальной культуры как бы не собралась умирать.
Мало говорите? Можно еще: «Нас было много на челне». Декабристов.
Сплю под звездами. Проснулся — восток полыхает розово-палевый. Горы темно-розовые. Хочется рисовать. Но не горы, а кота Пушкинского ученого. На дубу по цепи, бронзового.
Сделал прекраснейший рисунок. Хочу применить новый прием: было серебро с чернью, кавказское, а я хочу сделать бронзу с чернью потому, что мне необходимы полосы на Коте.
Сижу в военном штабе, пишу, желаю общаться с сыном. Видел тебя во сне: я вылепил огромную лошадь. Упаковываю ее досками. Мне досок директор какой-то не отпускает. Я огорчен, что лошадь повредится. Ты входишь: «Ну! Теперь Адриан поможет»! Но ты тоже опечален, может быть, моей работой, и на щеке какое-то белое пятно у тебя, бледность?

44. И. С. Ефимов — А. И. Ефимову

1951
Гурзуф

На дубу над Котом тоже может быть эолова арфа. Мурлыкающая, чтобы была в Коте сказочность. Мальчишки иногда подходят, интересуются: «Это для выставки? У меня мама вышивает». — Нет это для бронзы.
Куры клюют мой виноград на блюдечке на земле.
По твоему благословению никак не уеду из Крыма. Ну, ничего. Работаю тут, в Москве работают мои помощники.

Иоанн

45. И. С. Ефимов — А. И. Ефимову

(1952
Гурзуф)

Адриан! Черное море шлет тебе свой шорох и рокот гальки, четкие силуэты моторного судна и двух причаленных за ним лодок с черными человечками.
Я опять через много лет стал для разгона руки, готовясь, скажем, для работы над новейшим университетом — рисовать сложные группы. И рисую совершенно новым для меня приемом. Я рисовал всю жизнь одной безапелляционной и безошибочной чертой карандаша — мне нравился этот эквилибристический прием. А теперь рисую — грязно и свободно пачкаю сначала углем. Результаты не хуже. Хотя давненько мы не играли. Меня всегда смущало, что по моему характеру мне шла бы страстная и безудержная рвань кистью туши (жалею, что мало пользовался ею), а рисовал я всегда так каллиграфично, как будто во мне работала кровь моих прабабок, которые вышивали гладью (если только сами они вышивали).

Мне теперь плавать стало что-то гораздо легче. Лежу и стою в любом положении, сложив руки за спиной. К воде идут очень медленные, ленивые, неторопливые движения. У меня теперь новый стиль: на спине медленно, медленно, лениво отрываю руки от воды, которые сламываются, как им хочется самим, в кистях и заношу резко за голову. В воде широчайшие движения, раздвигая ноги и руки с растопыренными пальцами, чтобы всячески осязать воду, подбивать под спину к ушам бульканье, наслаждаясь ее звуком. Смотреть сквозь прозрачную воду и, ныряя, рассматривать камни дна и близко подносить, ныряя, левую руку к глазам, поблескивающую золотом перстня. Надо тебе его скоро передать.

Целую крепко. Иоанн.

46. И. С. Ефимов — внучкам Н. и Е. Ефимовым[147]

(1952 (?)
Гурзуф)

Милые Наташа и Леночка, к Вам едут наши представители, крымские природные жители, которые тем лучше вас, что у них есть милые рожки, очень чуткие; отрастите и себе такие нежные чувства. Их едет 60 человек. Напишите, сколько доедет живых. Им надо поставить блюдечко воды — они любят воду не меньше, чем ваш дед. Симпатичнее его они тем, что несколько молчаливее, но зарабатывают они меньше (Договор с Сочи заключен, с военным санаторием начинается). В данный момент с трудом оторвался от работы — выдумал для Артека еще на темы Пушкина.

Верхом езжу и мечтаю поплыть на безумном глиссере.

Возьмите телефонную книгу на «Т» — телевидение, редактор, назовите его по имени и скажите: «Скульптор Ефимов, наш дедушка, беспокоится, как Вы относитесь к тому , что приедет только 23 октября? Макбета он готовит».

Привел Аполлон: поносились по морю на глиссере. Как же бурлит за ним разрезанная вода. Самое блаженство — назад смотреть на гребни воды. Еще поплывем — надо будет крутые повороты делать, уж очень хорош встает рядом острый, высокий гребень.

Целую всех, Иоанн.

47. И. С. Ефимов — А. И. Ефимову

(1952
Гурзуф)

...Сегодня волны, слава Нептуну, большие. Ляжешь параллельно волне, перекатит тебя раза три вокруг твоей оси. Ляжешь головой к морю, поднимет, посадит и опять опустит. Ляжешь головой к берегу, возьмешь на себя сущность покойника. Оно воздевает тебе руки вверх, потом они сплывают вниз с отливом волны. Это на море. А на суше — нашего искусствоведа генералы спрашивали: «А кто это у вас с седой бородой, такой бравый? Скакал по набережной. Единственный кавалерист в Гурзуфе?» Только я имел вкус не скакать по набережной. Терпеть не могу ударять лошадиными копытами по твердому грунту, точно это мои ноги. Вот еще, правда, по асфальту приятно цокает. А еще прощупывается тут заказ на ворота в военный санаторий. Лань с ланенком и горный тур. Это ничего, что их брак соединяет чуждые породы — это бывает. А над воротами на трех колоннах с одной стороны и трех с другой — краснофлотец и пехотинец в плащах развевающихся. Сегодня показал «Ворошилова на коне» — «нельзя ли такой?»

Целую Иоанн

48. И. С. Ефимов — А. И. Ефимову

26.XII.1953
Москва

(...) Сейчас сижу в архитектурной мастерской Душкина. Только его нет. Занимал его дам приятных. Надоело ли им не знаю, а мне надоело; вернее, устал, более достойно занимать сына. Но пока что занимание незанимательное — мозг опустел и от дам и долго искал Душкина в полуразваливаемом Лубянском пассаже. Идешь, опаздываешь, непроходимые пассажи и не пассажи, лестницы — в темноте эта последняя ступенька обрывается, как во сне. Кушал нитроглицерин свой взрывчатый, теперь доволен и спокоен. Только бедного Душкина перегружу красотами.

Когда собирался сюда, очень, очень хорошо поговорил с Наташечкой — постояли с нею, прислонившись друг к другу головами, перед портретом Нины Яковлевны. Я теперь всегда считаю себя вправе иметь ее портрет перед глазами, как будто вместе с ней думаешь. Я как-то часто чувствую ее помощь.

Наташенька собирала меня к Душкину. Вкалывала мне в рубашку (без галстука! Старый оригинал имеет на это право. Основание — меня душит рубашки ворот). Так вкалывала — что? Золотую булавку с силуэтом моего пра-пра — не знаю сколько раз и, к сожалению, не знаю какой фамилии, Левшин или Демидов.

Маму спросить пока трудно, а когда можно будет говорить с мамой, пожалуй, будут и более важные темы.

Я тебе завещаю эту булавку вопреки модам. Только с твоей вороной бородой — бесцельно.

Очень свободно, бездумно, без удержу и границ течет мысль, когда время все равно пропащее. Вот только у читателя, может быть, не столь пропащее.

Через двадцать минут приедет Душкин. Подремать разве, облокотившись на чертежный стол. Вспомнил, что Александра пишет подруге: «Желаю, чтобы у тебя было тихо на сердце. Часто ходим с Иваном Семеновичем в лес. Елки, сосны, дубы улыбаются нашему счастью и понимают нас».

Очень легко и весело жить!

Иоанн

49. И. С. Ефимов — А. И. Ефимову

(1954
Москва)

(...) Лежу в 151[148] под звуки Моцарта. Я проголодался по музыке — все не соберемся купить радио. Фаворские приглашают иногда на хорошее. Третьего дня мы были у Мухиной, у ее сына. Интересны многие работы Веры Игнатьевны. Сын мне передал предсмертную просьбу ее сделать голубя Мира для ее последней работы: «Он у меня не летит, попроси Ивана Семеновича».

В Сталинграде на планетарии — шестиметровая «Женщина» Мухиной с шестью большими колосьями ржи, рядом с нею — символ наших плодородных полей. В левой согнутой руке земной шар из меридианов и параллелей, над ним голубь мира. Я, жаль,— по лени, глупости и добродушию оставил 2—3 года назад эскиз голубя для Щусевского метро у вокзалов у архитекторов, обещают отдать. Сегодня утром Мухин привел в Измайлово мухинский эскиз. Сын интересный и своей живостью и тем, что вокруг Мухиной были интересные люди (...)

50. И. С. Ефимов — А. И. Ефимову

(1954
Ленинград)

(...) Были у брата Александры, и в той же квартире — ее сестра, у мужа которой прекрасный приемник или репродуктор что ли, мне по плечо, и очень много хороших пластинок. Он мне без конца ставил Шаляпина. Как-то после «Смерти Бориса Годунова» (с колоколами) я говорю: «Хорошо-то хорошо, а вот если бы догадались записать не театральное пение». — «А у меня есть», и принес ящик с пластинками песнопения, которое я больше всего люблю. Поразительно, и знаменитый бас из Архангельского собора (...)

Назад от них ехали во втором часу ночи, заехали поклониться к Петру, потом проехали сквозь арку Генерального штаба. Поразительный город, и архитектура и план широкие, которых нет ни в Риме, наслаивавшемся веками, ни в Лондоне. И реки такой нет — ведь Природа ворвалась в город.

Конь златогривый на Ломоносовском заводе очень хорош вышел. Лучше, чем я замыслил, особенно когда широко расписан золотом, хорошим расписывателем (...)

51. И. С. Ефимов — Н. М. Беззубцеву

1.I.1954
(Москва)

(...) Я тебе написал на морозе очень горячее письмо. Я очень наполнен и рисованием басен (...) так что, когда я писал тебе письмо, я его не только не перечитал, но даже не читал. Я очень хотел бы получить его обратно. Я его перепишу и тотчас тебе опять верну, если хочешь.

У меня в голове счастливый круговорот из Исайя, воспоминаний о Нине Яковлевне, бесед с Фаворским и работы.

Это первое мое письмо в Новом году. Очень рад, что оно именно тебе. (...)

52. В. В. Бианки — И. С. Ефимову

30.III.1958
Ленинград

(...) Обожаю всякую лесную нечисть — леших, кикимор, русалок, шишиг!.. Настоящую русалку однажды видел в юности — далеко от человеческого жилья, в глухом лесу (о леших уже и не говорю!). Ваша русалка из стекла (что может быть лучше для ее увековеченья!) спать мне не дает: до того хочется мне увидеть ее, а если возможно,— то, конечно, и приобрести — «заиметь», как теперь говорят!

Моя мечта!

Продается она где-нибудь?

Сердечный привет Вам и Александре Николаевне от нас с Верой Николаевной. Порадуйте нас,— приезжайте.

Ваш Виталий Бианки.

53. И. С. Ефимов — А. И. Ефимову

1957
Луга

(...) Луга[149] — хороший город, тихий, песчаный, вокруг леса и река. Ходить по нему хорошо. Благодаря бугристой земной коре

деревья иногда стоят в выгодном одиночестве на фоне неба, эффектно поданные бугром. Этой удачной позы совершенно лишены мои тамбовские сады, парки и леса. Там за лесом деревьев не видать, а тут царство красавцев.
Спокойно, что я шестьдесят лет назад изменил живописи для скульптуры, а то пришлось бы необходимо писать: невыносимо красиво. Стою перед ними благоговейно часами.
У меня сегодня праздник — не горит на нашей улице окаянный электрический фонарь, и я полулежу на садовом диванчике и смотрю в звездную ночь.
Утро. Сижу на той же скамеечке, леплю. Солдаты-артиллеристы подходят: «Это Вы сами делаете?» Я: «Должно быть — сам. Около меня никого не видать». Солдаты: «Должно не в первый раз?» Я: «Не в первый» (...)

54. И. С. Ефимов — А. Н. Ветрогонской[150]

Сентябрь 1958
(Луцино)

Милая моя Александрушка!
Заботятся тут обо мне чрезмерно: «Как же — ведь она нам приказала». Сейчас утром иду вниз писать тебе на любимой моей скамеечке над рекой.
(...) Вчера начал делать «Крылова». Инструментов никаких нету. Пошел к сторожихе соседа, проф. Арбузова. Дала пилу. У нее была ее другая соседка: «Пойдем ко мне — у меня разные дощечки есть». И она, отнимая у меня пилу, пилила и колола, что мне надо. Но тут произошло и огорчение: подошла пышная седая дама, хозяйка этой дачи, где мы пилили, и ко мне: «У меня дочь художница, хочет с Вами познакомиться. Вы до субботы пробудете?» А я знакомиться не охотник. Долго вспоминал эту угрозу с некоторым мучением. Вернулся к себе, начал делать милого мне Крылова, но довольно нелепо и беспомощно. Я ведь не портретист: во всю жизнь сделал считанные портреты, да и угроза хотящей со мной познакомиться «художницы», верно, меня потрясла.
А тишина-то какая великолепная! (...)
Какое заботливое изобретение: длинный и пушистый хвост белки, чтобы она могла этим «рулем» изменять направление на лету. (...)



X. Современники о И. С. Ефимове[151]

Б. В. Шергин.
На выставке И. С. Ефимова[152]

Здесь собрано далеко не все, что создал И. С. Ефимов за свою прекрасную жизнь в искусстве.

Конечно, любо и весело видеть в этом светлом зале такой радостный праздник скульптуры, но в сердце живет отчетливое чувство, что все эти чудесные вещи отняты у тех мест, для которых они предназначены.

И. С. Ефимов — мастер декоративного монументального искусства. Как часто при виде скульптур, вознесенных на новые здания, думается: зачем залезли на крышу эти статуэтки с письменного стола? И как раз малые по размеру вещицы Ефимова по существу монументальны...

Ефимов — наш Бенвенуто Челлини. Вещь обиходную и прикладную он возводит в степень искусства высокого. Ефимов созидает памятник герою, монумент на городской площади, и он же может вычеканить очаровательную миниатюру, улыбку из серебра, наподобие древнерусских пуговиц на одежде богатыря Алеши Поповича. Пуговка в виде молодца, петелька в виде девицы. Когда богатырь застегнется, молодец и девица приобоймутся и поцелуются.

Я говорю — эти скульптуры как бы отняты, снесены сюда с площадей, с перекрестков улиц, сняты с входов зданий.

В эпохи высокого развития архитектуры, завороты улиц-переулков, ребра-углы домов имели ниши, постаменты для декоративной скульптуры (Флоренция, Прага...). Бронзы Ефимова, даже фаянсы его, сияющие расцветкой, блистающие поливой, вижу я на перекрестках улиц. И отпадут безпамятные названия — «Четвертый жилищный переулок», «Третий управдомовский проезд». По скульптурам Ефимова, знаменующим углы, будут люди естественно называть — «Медвежья площадь», «Лисий переулок»...

Муза искусства, колыша колыбель маленького Иванушки, нашептала, наворожила ему любовь к игрушке. Вот эти трепещущие жизнью изваяния зверей и птиц, сделанные в фарфоре, сверкающие глазурью... Не подсказала ли эта радость материала теми фигурками птичек, барашков, петушков из белой поливной глины, которые так обожали все мы, в дни детства?

Законченное произведение Ефимова начинает своеобразную, только созданиям этого мастера свойственную, жизнь и действие.

Так живут классические и простейшие виды игрушек.

Шар, наполненный водою, кажется исполинским. Опусти на дно шара крошечную башенку (символ города), и впечатление «всемирного потопа» будет страшным. А дельфин окажется грандиозней библейского Левиафана.

... Прекрасный медный ястреб на могучей спирали мнится вверху мраморного столба, ширящимся на ветрах.

Вестибулум этнографического музея что лучше украсило бы как не эти «Тамбовские бабы».

Волшебная жизнь, вечная игра вложена великим нашим игрушечником в фарфоровую эту банную прелесть под золотой шайкой. Фигура покрыта призрачно сияющей глазурью, создается впечатление, что из шайки непрестанно катится вода. Без всяких фонтанных механизмов, радостно-простым приемом художник создал жизнь и ошеломляющую действенность в своем произведении... Поставил бы я эту российскую красу с золотой шайкой на место главное и видное... То-то улыбка многонародная!

Радостная мудрость дитяти свойственна Ефимову как никому другому. Ефимов в самых серьезных своих вещах умеет взвеселить сердце человеческое, взвеселить неожиданно и навсегда. Дети интересуются зверями больше, чем человеком. К этому райскому, праотеческому пребыванию возвращает нас прекрасный художник. В древнем Ростове Великом в XIII—XIX веках расцветало народное искусство «эмали-финифти». Это образки, зачастую примитивные, но поражающие блеском, как бы омываемые вешним дождем. Архангельские поморы, любящие всякую сказку, дивились загадочному сиянию ростовских эмалей. На севере бабки-старухи говорили, что «это игрушки, которыми ангелы играют в раю с блаженными младенцами. Эти-де игрушки падывали на землю из светлого рая...» Такими полными таинственной прелести «игрушками» кажутся мне творения Ефимова (...)

Самый «дом» Ефимовых, я разумею жизнь и труд Ивана Семеновича и Нины Яковлевны Ефимовых, это беспримерная и блистательная проповедь искусства. Вечно льющая, немеркнущая, неугасимая радость творчества, венчает, пронизывает, озаряет обоих этих благословенных художников. Не лекциями, но всей своей жизнью они проповедуют красоту. Дальше и ближе, старые и малые по милости Ефимовых, благодаря Ефимовым начинают понимать красоту, надобность, необходимость искусства...

В ефимовском «саду искусства», где блещет искрометно-радужный фонтан, или поток — Иван Семенович, где отражает небо светлое и голубое озеро — Нина Яковлевна, в этом саду не мог не взрасти и не расцвести театр кукол, конечно, прекраснейший в Европе, по тонкости и художественности, вероятно, единственный...

О Гомере говорит Златоуст: — «Гомер каждому и младенцу, и юноше, и мужу, и старцу дает столько, сколько кто может взять». Эти слова я применю к делу всей жизни Ефимовых.

М. В. Фаворская. Набросок характеристики[153]

Иван Семенович Ефимов. «Какой красивый, но вертопрах», — скажешь при первом знакомстве.

Он действительно красив. Об этом не может быть двух мнений. Говорят, в ранней молодости, он был красив до кукольности. Чем он делается старше (теперь ему 56 лет), тем он становится красивее. Сейчас он таков: высокий рост, скрадывающийся сильно пологими плечами, здоровый цвет лица, яркие глаза цвета синей тучи, но не грозовой, а когда Иван Семенович возбужден и весел — глаза его

делаются цвета моря, когда оно все зыблется солнечными бликами. Нос сильно торчит вперед, с горбинкой. Небольшая, теперь седая, а прежде русая борода и небольшие усы, которые иногда, когда он чувствует себя совсем молодым,— сбривает. Держит голову прямо, высоко. В осанке и во взгляде есть что-то ястребиное.

Он сам недоволен только своими прямыми, неопределенного цвета, без отлива, волосами и безвольным подбородком. В остальном он очень доволен своей наружностью. Фигура, показывающая здоровье, а не тучность. Он может много ходить, но больше любит сидеть или, еще лучше, лежать где-нибудь в лесу на отлогом склоне, любит принять такое положение, чтобы телу было приятно.

И в этом (пожалуй, только в этом) умеет почувствовать другого человека, где ему неудобно и сейчас же подсунет что-нибудь, сделает так, чтобы и другому было удобно.

Руки его очень характерны для скульптора: с большими округлыми, хорошо упитанными и сильно работающими мускулами; чуткая рука, очень подвижная.

На улице он всегда обращает на себя внимание, даже если просто идет. Если же он идет и красуется, сыпет искры из ясных глаз и полон своей красотой — никто не пройдет мимо — все заметят и полюбуются (чем он очень доволен, особенно, если это женщины). Иногда же эта способность притягивать к себе внимание бывает во вред. Например, надо сфотографировать кукол на улице, около реки, здесь, в Кисловодске. Жена Ивана Семеновича старается сделать это незаметно, скромно, снять и скорее уйти; Иван же Семенович надевает куклу на руку и начинает показывать мальчишкам; мигом соберется толпа, Иван Семенович очень доволен, начинает говорить, возбуждается, ему приятно быть центром внимания; получается событие. Бежит милиционер: «Ваш паспорт», и хотя кукол фотографировать не запрещено, но лишние разговоры.

Еще пример: Иван Семенович, когда едет в поезде, всегда стоит на площадке, чтобы дышать свежим, чистым воздухом, не столько из-за гигиены, сколько из-за приятности, хотя иногда простужается. Горло болит — он все равно на площадке. Он там просто писал свою автобиографию, но так независимо высоко держал голову, таким орлиным взглядом озирался вокруг, что к нему подошел милиционер: «Ваш паспорт», а Иван Семенович тут же в кармане носит книжечку: «О творчестве скульптора Ефимова» с репродукциями его скульптур, афишу о спектакле Ефимовых, «Театр подвижной скульптуры», играли там-то, у того-то... Все это у него под рукой — и милиционер тает и становится лучшим другом.

Иван Семенович из всего любит сделать для себя удовольствие. Как он ел раков! Проехали одну станцию, где другие пассажиры купили себе раков, вижу — Иван Семенович, как в воду опущенный: раков пропустил! Несколько станций был несчастен. Наконец купил, устроился уютно, разложил бумагу и медленно ел раков, обсасывал, обкусывал. (...)

Река бежит бурливая, с гор несет холодную воду тающих ледников. Мальчишки садятся на дно реки и их несет течением по обглаженным каменистым чашам. Вокруг — гуляющие кисловодские курортники; Ивану Семеновичу хочется проехаться. Рано утром, когда никого нет, он раздевается, прокатывается по дну реки и наслаждается не меньше мальчишек.

Голый, в лучах солнца; в стихии воды, далеко от берега, подчас

в опасной для жизни борьбе с огромными волнами; на горной высоте, где человек один перед небом; на коне в полях без границ и цели, забывая время, наслаждается мерным движением лошади и ветром, несущим запах полыни.

К людям Иван Семенович относится, пожалуй, безразлично. Характерно, что письма он пишет через копировальную бумагу, сразу троим, четверым. Письмо — это дело очень личное, одному я напишу так, другому совсем иначе, даже выражения будут другие; я разговариваю с тем человеком, которому пишу. Иван Семенович, обращая слово (письмо) к другому человеку, думает только о себе, рассказывает только о себе, не чувствует того с кем говорит: от этого возможны письма через копировальную бумагу троим, четверым сразу; подписывает отдельно только обращение.

Когда человеку бывает грустно, или горе какое придавит душу тяжелыми облаками — иди к Ивану Семеновичу. Он так полон собой, так радуется своим, только что сотворенным рисунком, скульптурам. Его рисунки, его скульптуры, его куклы, его новые, еще не выполненные мысли — все это разом кипит вокруг пришедшего и ему не остается ничего, как жить этот час-два Иваном Семеновичем. Тучи его отогнаны, хочет он или не хочет, и в центре Иван Семенович. Этот Иван Семенович и не думал о каких-то облаках какого-то X., но он их разогнал лучами своего сияющего эгоизма. Правда, к людям, которые почти «я» — к жене и сыну,— отношение иное: их печали его огорчают, их радости его радуют. Для них он может пожертвовать чем-нибудь, что ему хочется (а желания его ярки и ограничивать их он не привык).

Если ест что-нибудь вкусное — угощает свою жену: «Съешь, Ниночка», сует ей булку, яблоко. Она же не любит есть не вовремя. Он уговаривает до тех пор, пока она не возьмет. Тридцать лет он угощает ее по утрам, когда ей совсем не хочется есть, угощает от доброго сердца, потому что ему самому вкусно, и она берет и держит эту булочку, зная, что иначе он не угомонится...

В жизненаслажденности Ивана Семеновича есть что-то нервное, как если бы человека пустили в виноградник и сказали ему: «Ешь сколько хочешь, бери самые роскошные кисти, но мы тебя отсюда выгоним, может не скоро, а может через пять минут». И вот Иван Семенович хватает солнце, раков, женщин; создает массу рисунков — быстро, весело. Синие глаза его льют поток искр, он начинает большую скульптуру и не одну — сразу две, а хочется сделать их четыре. Приводит публику в восторг своим «Макбетом», баснями, театром движущихся скульптур, делает все это как будто слегка опьянев от винограда (пьет он редко и мало, в порядке удовольствия от цвета и вкуса вина). Над ним висит: «Могут выгнать, скорей наслаждайся». Он это чувствует инстинктивно, он знает по своей всей жизни, что он то на вершине горы, то валяется, как чурбан, в глубине серого провала. Приходит это вдруг: свет солнца делается как бы покрытым кисеей, все кажется плохо в своей жизни, все не так, ему страшно, всякий предмет и всякий человек его мучает, но работать он может. Бывает дойдет до того, что руку поднять трудно; стамеска или резец кажутся такими тяжелыми, рука тяжелая. Он валится, как мешок, на постель и — благо ему — может спать непомерно долго. Он «выгнан из виноградника». В молодости такие периоды тоски бывали у него часто и долго длились, чем он делается старше, тем они приходят реже.

Отчего эта тоска? Это мучение? Некоторые скажут, что это задача невропатологов; другие — что это и есть «ад». Некоторым людям дано изведать муки ада на земле.

В. А. Фаворский. Художник Иван Семенович Ефимов[154]

Иван Семенович — особенный художник, я бы сказал сколько-то парадоксальный, и мне кажется, что о нем можно было бы и говорить парадоксально. Можно было бы начать так: Иван Семенович не скульптор, а изобретатель новых форм. Ведь правда: сколько скульпторов, которым в руки дана масса глины и которые традиционно лепят и не представляют себе ничего о силуэте и о пространстве, которые во всяком пластическом произведении должны быть, а у Ивана Семеновича так остро и остроумно выявляются. Мне кажется, что очень большое значение имеет то, что Иван Семенович в основе искал рисунок, имел дело с плоскостью и искал, каким образом сделать эту плоскость пространственной.
В этом смысле показательны вырезания «Близнецы». Отсюда стремление к легкому материалу и отсюда сродство с крестьянским искусством и в то же время с современностью. И этим, мне кажется, объясняется любовь к шару. Но не дополняет так профильную форму, как шар. Сказав, что Иван Семенович не скульптор, нужно сказать, что он и скульптор, но больше чем скульптор. Он как бы работает над синтезом различных форм — он берет и одномерность, и двухмерность, и объем и все это соединяет, синтезирует. Конечно, Иван Семенович исходит из жизни, из живого чувства, но выражает чувства лаконично и выразительно.
Есть живые произведения, ничем, кроме живого чувства не кончающиеся, а есть произведения, которые в конце концов, будучи живыми и от жизни идущими, воплощаются как ритмические мысли, как кристаллы, я бы сказал пластические идеи, которые выражают ритмически и музыкально современность и создают то, что называется стилем эпохи. Все что я тут сказал, по-моему, вплотную касается Ивана Семеновича и редко кого другого, какого-нибудь другого скульптора. В этом он подобен и древним художникам.

И. Г. Фрих-Хар. О Ефимове

Иван Семенович был очень красивый человек, и творчество его сказочно красиво.
Нина Яковлевна писала мой портрет, и я бывал у них дома часто. Об Иване Семеновиче можно было бы написать очень много, но мне всегда трудно писать и, пожалуй, не хочется писать много. Скажу то, что обыкновенно серьезные искусствоведы не говорят. Я охотно к ним ходил, во-первых, Иван Семенович всегда меня веселил, во-вторых, было тогда очень голодно, а у них в кухне был большой стол, простые скамейки, коллективная миска и деревянные ложки. Кормили сытно — все это и звонкий смех Ивана Семеновича мне очень импонировало, и я их очень полюбил.

1971

Примечания

1
Н. Я. Симонович-Ефимова (1877—1948) — художница, жена, И. С. Ефимова. Большое влияние на ее художественное мировоззрение оказал В. А. Серов, ее двоюродный брат. Кончила Московское училище живописи, ваяния и зодчества (1910), несколько лет жила и училась во Франции (1899—1900, 1901, 1908—1911).
Работала в пейзажном и портретном жанрах, осуществляла постановки кукольного и теневого театров. Делала также линогравюры, иллюстрировала книги для детей и взрослых.
Ее произведения находятся в Третьяковской галерее, Русском музее, Центральном музее Революции, Омском музее, Гос. Центральном театральном музее им. А. А. Бахрушина, Музее Центрального театра кукол, Комнате-музее В. А. Серова в Домотканове и др.
Н. Я. Симонович-Ефимова была членом Московского Товарищества художников, экспонировалась на выставках «Мир искусства», «Маковец», «Четыре искусства», «Десятилетие Октября», «Пятнадцатилетие Октября», многочисленных выставках художниц-женщин.
Ее произведения были показаны на выставках «30 лет МОСХ», «Защитникам Москвы посвящается» и за рубежом — в Лондоне, Венеции.
В 1945 и в 1968 гг. в Москве состоялись персональные выставки Нины Яковлевны, а в 1959 (в Москве) и 1975 (в Калуге) — выставки ее работ совместно с работами И. С. Ефимова.
Основные печатные работы: «О петрушке». — «Вестник театра», № 16, 1918; «Записки петрушечника». М., 1927; «Adventure of a Russian Puppet Theatr», Michigan, USA, 1935; «Куклы на тростях». М., «Искусство», 1940; «Памяти музыканта-общественника Валентины Семеновны Серовой». — «Советская музыка», 1947, № 4; «Воспоминания о В. А. Серове». Л., 1964 и др.
Когда в начале 1947 г. Нина Яковлевна, уже будучи тяжело больной, задумала написать об Иване Семеновиче, она полушутя, полусерьезно ко дню рождения Ефимова составила такой договор:
«Литературный договор от 24 февраля 1947 г. между профессором Ефимовым И. С., именуемым «Заказчик», и литератором Ефимовой Н. Я., именуемой «Автором», заключается договор о следующем:
1. Автор обязуется написать литературный портрет Заказчика максимально похожий, размером около пяти печатных листов, включая иллюстрации.
2. Приемочная комиссия по заказу состоит из: Заказчика, Е. В. Дервиз, Е. А. Рейтлингер, А. И. Ефимова и М. В. Фаворской.
3. Автор обязуется сделать предложенные ему исправления в течение месяца.
4. Срок подготовки рукописи — один год со дня подписания сего договора.
5. В течение этого времени Заказчик снабжает Автора продовольствием и докторами в нужном количестве и качестве.
6. Рукопись должна удовлетворять условию — быть годной для печати в наши времена, или хотя бы в последующие.
7. Через полгода Автор обязуется прочесть наметку рукописи.
8. В случае неудовлетворения — продовольствие с него не вычитается».
Нина Яковлевна работала над рукописью около трех месяцев, затем болезнь обострилась, она долго лежала в больницах и скончалась 24 февраля 1948 г., то есть день в день через год после подписания «договора».
Члены «приемной комиссии» (Е. В. Дервиз (1890—1975) — музыкант, племянница Н. Я. Ефимовой, большой друг семьи Ефимовых; Е. А. Рейтлингер — геолог, жена А. И. Ефимова; А. И. Ефимов — гидрогеолог, сын Ефимовых; М. В. Фаворская — художница, племянница Н. Я. Ефимовой, жена В. А. Фаворского) единодушно приняли работу Автора.
В 1952 г. Иван Семенович женился на Александре Николаевне Ветрогонской (1904—1974). Ее любовь и заботы помогли ему создать ряд крупных монументальных произведений (скульптурная графика, объемная парковая скульптура). После смерти Ивана Семеновича трудами Александры Николаевны в его мастерской создан мемориальный музей художников Н. Я. и И. С. Ефимовых, реставрированы картины Нины Яковлевны, осуществлен перевод в бронзу и керамику 40 вещей Ивана Семеновича, приведен в порядок архив художников. Все это позволило организовать персональные выставки Нины Яковлевны и Ивана Семеновича и подготовить к публикации эту книгу.
2
В Поливановской гимназии года на два позднее (1891) начал учиться Б. Н. Бугаев (впоследствии — поэт Андрей Белый, 1880—1934), который ярко описал

ее в автобиографическом произведении «На рубеже двух столетий» (М.—Л., 1931): «Если казенные гимназии — топорное дубье, то гимназия Поливановская все же произведение художественное, продуманное со знанием дела и выполненное вполне честно». «Лев Иванович Поливанов был готовый художественный шедевр, тип, к которому нельзя было отвлечь типичные черточки, ибо суммою этих черточек был он весь: не человек, а какая-то двуногая, воплощенная идея; гениальный педагог».

3
Мать Н. Я. Симонович-Ефимовой — А. С. Симонович, урожденная Бергман (1844—1933), педагог и общественный деятель. Вместе со своим мужем Я. М. Симонович (1840—1883), врачом и педагогом, она организовала в 1866 г. первый в Петербурге детский сад. До этого Симоновичи ездили в Женеву, где хотели открыть русскую школу для детей эмигрантов, но Герцен уговорил их вернуться и работать в России. Они издавали журнал «Детский сад» (1866—1868), где печатали собственные и переводные педагогические статьи. Впоследствии материал этого журнала послужил А. С. Симонович для издания первого в России руководства «Детский сад» (издания 1870 и 1906 гг.). В большой семье Симоновичей, где было шесть человек своих детей, продолжительное время воспитывались В. А. Серов и О. Ф. Трубникова, впоследствии жена Серова. Все дети и воспитанники А. С. Симонович участвовали в труде — от разноски журнала «Детский сад» подписчикам до иллюстрации ее книг. Члены семьи Симонович неоднократно служили моделями для В. А. Серова («Девушка, освещенная солнцем», «Портрет М. Я. Львовой», «Н. Я. Дервиз», «Ниночка» и др.).
Эта семья, состоящая в большинстве из женщин, действительно, являла образец дружбы и увлеченности трудом.

4
Это была М. С. Цейтлин, урожденная Тумаркина, с которой Ефимовы часто встречались и в России и во Франции в ее художественно-поэтическом салоне. М. С. Цейтлин изображали многие художники: Л. Бакст, А. Яковлев, Диего Ривера, В. А. Серов, М. Врубель. Мраморный бюст Цейтлин, выполненный Бурделем в 1912 г., находится в ГМИИ. Писала Цейтлин и Н. Я. Симонович-Ефимова в 1919 г. в Москве.

5
Попасть непосредственно в действующую армию Ефимову в октябре 1916 г. помог его друг — художник В. А. Фаворский, служивший в то время в 3-й батарее 30-го мортирного артиллерийского дивизиона в чине младшего офицера. Он договорился с командиром батареи, и Ефимов сразу попал на фронт. На румынском фронте, в чине «канонира из вольноопределяющихся», Ефимов пробыл до начала 1918 г., когда был демобилизован. Там он исполнял обязанности разведчика-наблюдателя, рисовал панорамы линий фронта, вел корректировку стрельбы своей батареи. Ефимова, обладавшего импозантной внешностью, не раз принимали за высокое военное начальство, что вызывало трагикомические ситуации. Например, молоденький офицер просил разрешения у встретившегося «генерала» продолжать занятия или следовать по дороге, тогда как «генерал» имел самый низший солдатский чин.

6
Во Вхутемасе Ефимов преподавал скульптуру с 1918 по 1930 г. Он вел, главным образом, третий курс. Среди его учеников были А. Е. Зеленский, И. Л. Слоним, Л. А. Кардашев, М. Ф. Листопад, А. И. Григорьев, Б. Д. Комаров, М. И. Лебедева, В. В. Мазурин и многие другие.

7
Ефимов вместе со своими учениками из Вхутемаса делал для экспозиции костюмов и украшений условные человеческие фигуры из проволоки, грубо обтесанных досок, мочалы и веревок. Несмотря на большую схематичность этих фигур, они имели четкие национальные черты, были убедительными, веселыми и отличались большим художественным вкусом.

8
Ефимов участвовал в качестве художника в экспедициях в 1930—1932 гг. в Башкирскую АССР и Удмуртскую автономную область. Экспедициями руководил большой друг Ефимова, талантливый этнограф М. Т. Маркелов (1899—1940). Часть рисунков, сделанных в этих экспедициях, опубликована в сборнике «Удмурты» (Москва—Ижевск, 1931). Под впечатлением наблюдений, полученных в экспедициях, Ефимов создал законченную серию иллюстраций для готовившегося (но не осуществленного) в 30-х гг. в издательстве «Academia» сборника «Эрзянский эпос».

9
Ефимов пристально изучал народное искусство. Он собирал деревянные игрушки сергиевских резчиков, глиняные свистульки липецких гончаров, во время путешествий по стране рисовал игрушки народов СССР. В начале века участвовал вместе с художником Н. Д. Бартрамом в организации художественного ремесла игрушек. В 30-х гг. выполнил для массового производства несколько моделей игрушек из резины, фанеры, дерева, в которых чувствуется традиция русских народных мастеров.
10
Скульптуры эти, размером 1,5—2 м, выполненные в бронзе, пропали во время Отечественной войны. Они изображали оленей, ланей, горных козлов.
11
Об этих мастерских Н. Я. Симонович-Ефимова написала работу «Пять мастерских Анны Семеновны Голубкиной», частично опубликованную в газ. «Литературная Россия», 1968, 9 августа.
12
Для Международной выставки в Париже (1937) Ефимов выполнил скульптуры «Бык», «Рыбак», «Краб», «Рыбы в сетях» и др.
13
В 1932 г. Моссовет выделил художникам В. Фаворскому, И. Ефимову, Л. Кардашеву, В. Мазурину участок около Измайловского парка (ныне Новогиреевская ул., № 7) для строительства собственными силами мастерских и квартир. Был выстроен двухэтажный (впоследствии 3-х этажный) кирпичный дом с четырьмя мастерскими.
14
При соединении радиальной и кольцевой станций метрополитена «Павелецкая» рельефы Ефимова, выполненные в цементе, были уничтожены. Руководители работ не догадались извлечь эти очень выразительные рельефы на тему «Фронт и тыл» из облицовки и использовать их в другом месте.
15
Речь идет о персональной выставке И. С. Ефимова, посвященной сорокалетию его творческой деятельности в июле 1946 г. в Московском Доме архитектора. Экспонировались 86 скульптур, 68 рисунков, иллюстрированные им книги, детские игры, театральные куклы. Вводную статью к каталогу выставки написал Игнатий Хвойник. Она завершается такими строками: «Сорок лет творчества Ефимова — это сорок лет неутомимой деятельности живого, щедрого, самоцветного таланта. Они складываются в большой итог искусства горячего, увлекательного, одаренного ясным и радостным ощущением жизни, согретой любовью к человеку и зверю. Ефимов своим творчеством выполняет одно из важнейших назначений художника — украшать жизнь и внушать любовь к ее гармоническим формам».
16
Уж он байкат, уж он люлькат.
А глазище как быть бычий шар.
Да то не море ли брат синее?
Да то брат не сине море, то Иванов глаз,— такую импровизацию спела как-то за веселым застольем на былинный мотив Ивану Семеновичу М. Д. Кривополенова (1844—1924), крестьянка Архангельской губернии Пинежского уезда, известная сказительница былин и скоморошин, приезжавшая в Москву в 1915 и 1916 гг. а затем и в 1921 г. по вызову А. В. Луначарского.
17
«Дельфин на шаре» выполнен в 1935 г. как станковая скульптура, а в 1937 г. по этому принципу Ефимов выполнил фонтан «Юг» на речном вокзале в Химках, где в струях воды на стеклянных шарах резвятся девять дельфинов из кованой меди.
18
Скульптура «Занятие командных высот» (1932) была задумана Ефимовым как решетка для лоджии в интерьере Дома Красной Армии, но этот проект не был осуществлен.
19
Некоторые из этих бумажных зверей, сделанные Ефимовым в 1907—1909 гг. для детского вырезания, через два-три десятка лет послужили прообразами для его монументальных скульптур из кованой меди («Страус», «Индюк»), и из фаянса («Леопард»).

20
Русские издатели отказали Ефимовым в публикации, но авторы не оставили надежды выпустить эту игру за границей. В 1909 г. Ефимов, будучи во Франции, познакомился с директором одного из старейших французских издательств, печатавшем дешевые народные картинки, детские книжки, игры,— месье Пеллереном — и показал ему рисунки, но получил отказ. Однако вмешалась мамаша Пеллерен, крепкая восьмидесятилетняя женщина. Она посмотрела рисунки и сказала своему сыну: «Старый болван, у тебя никогда не было такого веселого художника»... Листы были опубликованы фирмой в 1910 г. под названием Jumeaux decoupage (Игра для вырезаний — близнецы). Это тетрадь из девяти больших листов (38 × 53 см) плотной бумаги с 93 яркими рисунками. На каждом листе напечатано: «Создание русских художников Ивана и Нины Ефимовых», и объяснение способа вырезания и рекламного типа титры. Раскрашенная полоска бумаги при вырезании ее в сложенном гармошкой виде превращается в цепочку пляшущих бретонцев, балерин, в пингвинов или парочку кошек, лакающих из блюдца и т. д. Два листа посвящены русской тематике: пильщики, разносчики с лотками, деревенские качели, лыжники (некоторые из них являются портретами — это В. А. Фаворский и И. С. Ефимов).
В 1914 г. Ефимов в России издал на собственные средства семь листов подобных вырезаний под названием «1914 год».
21
Скульптура «Вепрь», созданная на основе рисунка 1921 г., была сделана в гипсе в 1926 г. и в 1932 г. переведена в дерево (дуб).
22
На замечания по поводу его так называемой неорганизованности, Иван Семенович обычно отвечал: «Я таким родился». В 1922 г. Нина Яковлевна подарила Ефимову квадратный лист ватмана с ярким акварельным орнаментом, в который вплетены слова: «Умел родиться — сумей и переродиться». На этом рисунке, перечеркивая его, написано золотом: «Сумел. Н. Я., 1933».
23
Гос. Третьяковская галерея начала приобретать скульптуру Ефимова с 1921 г. До 1946 г. в запасниках галереи было 9 скульптур. В 1972 г. их там стало 25, в том числе 20 крупных.
24
В мемориальной мастерской Ефимовых сохранилась живопись, выполненная И. С. Ефимовым на картоне и досках: портреты его друзей А. Н. Тольского, Н. Н. Симонович и других, «Голова льва», «Лошадь ночью», «Бегущая лошадь». Последняя очень нравилась Голубкиной, которая сказала про нее: «Это хороший человек бежит».
25
Усадьба в Домотканово с 1886 г. принадлежала художнику и прогрессивному земскому деятелю В. Д. Дервизу (1859—1937), родственнику Н. Я. Симонович. Здесь неоднократно и подолгу жил и работал В. А. Серов, бывали И. Я. Билибин, В. А. Фаворский, Ефимовы.
Культурным очагом остается она и сейчас. В 1965 г. в главном доме этой усадьбы, принадлежащей колхозу им. XXII съезда КПСС, по инициативе сельской интеллигенции организована мемориальная комната-музей В. А. Серова, в которой выставлены подлинники и репродукции произведений Серова и других живших здесь художников, устраиваются экспозиции современных художников Калининской области, проводятся экскурсии.
26
В искусствоведческой литературе встречаются досадные ошибки. Так, например, в книге Н. В. Воронова «Искусство, рожденное огнем» («Советский художник», 1970) о скульптуре Ефимова «Вода» (высотой 93 см.), выполненной в 1913 г. сказано, что это «небольшая скульптура», и последующие рассуждения об истории зарождения монументальной скульптуры из фаянса исходят из этого ошибочного положения.
27
Скульптура «Рыбы в сети» пропала в период демонтажа выставки «Индустрия социализма» в Москве. От всей композиции осталась одна фарфоровая рыба, расписанная розовым.
28
Скульптурная графика получила в последнее время широкое распространение, и именно в синтезе с архитектурой, причем во многих случаях «отцовство»

вещей Ефимова в произведениях скульпторов совершенно очевидно. Таковы, например, анималистические сквозные рельефы на стенах станции «Кузьминки» Московского метрополитена (художник Г. Г. Дервиз), совершенно «ефимовские» сквозные группы оленей на улице Саят-Нова в Ереване (скульптор Г. Г. Чубарян), сквозное панно аэровокзала в Якутске и многие другие.

29

Это не совсем точно — Ефимов является автором памятника И. Д. Пастухову (*см. примеч. 98*). Однако, действительно, Ефимов делал эскизы памятников, которые ему не удалось осуществить: К. Марксу, Я. М. Свердлову, В. И. Чапаеву, И. А. Крылову, В. В. Маяковскому, А. Н. Островскому, Г. И. Котовскому, А. Навои, Салавату Юлаеву, Зое Космодемьянской, Н. А. Островскому, А. П. Чехову.

30

Монументальная скульптура из листовой меди, кованой холодным способом, в настоящее время очень широко распространена (работы Д. Шаховского, Г. Попандопуло, Н. Жилинской, Г. Нероды, Т. Соколовой, Ю. Александрова и многих других), но в 30-х гг. это было необычно, и ведущая роль Ефимова в пропаганде этого материала очевидна. Необходимо отметить, что с самого начала работы с кованой медью Ефимов четко проводил идею о том, что вещи, выполненные этим способом, не должны подражать литой бронзе. Должно быть ясно видно, что скульптура сделана из листа. Во всех скульптурах Ефимова это подчеркнуто: перья у «Страуса», крылья у «Сокола», веточка во рту у «Жирафы».

31

Деятельность Ефимовых на поприще кукольного театра началась в 1916 гг., когда Н. Я. Симонович-Ефимова сыграла куклами злободневную пьеску собственного сочинения в Московском товариществе художников. В 1918 г. она играла в Московском артистическом кафе и на концертах в Славянском базаре несколько инсценировок сказок А. Н. Толстого (текст читал сам автор).

В 1918 г. Ефимовы были в числе основных организаторов первого детского театра в Москве, учрежденного театрально-музыкальной секцией Отдела просвещения Совета Рабочих и крестьянских депутатов и руководимого Н. И. Сац. В репертуаре театра были басни Крылова, сказка Андерсена «Принцесса на горошине», сказки А. Н. Толстого, русская сказка «Медведь и девочка», сказка Салтыкова-Щедрина «Как мужик двух генералов прокормил», инсценировка на тему новеллы Бокаччо «Грушевое дерево», сцены из «Макбета» Шекспира, инсценировки романсов русских песен «Под вечер, осенью ненастной», «Бывало вспашешь пашенку» и др., пьесы собственного сочинения («Гномы», «Нюра-пионерка», «Петрушка», «Купец Обиралов» и др.), злободневные пьесы и обозрения.

В прессе того времени имеется такой отзыв: «Басни Крылова и сказки Андерсена инсценированы очень удачно. Хорошо сделаны и сами петрушки — фигуры зверей — героев басен. Авторами инсценировки, исполнителями и кустарями, сделавшими действующих лиц — кукол, являются художники Симонович-Ефимова и Ефимов». («Коммунар», 17 февраля 1918 г.)

В 1921 г. Ефимовы со своим кукольным театром участвовали в плавании на агитбарже имени В. И. Ленина по Средней Волге и Каме. В последующие годы они неоднократно совершали артистические поездки по Центральной части СССР, играли в Московском театре книги, в концертах. Всего ими дано более 1500 спектаклей.

Кроме того, Ефимовы преподавали на курсах по кукольному театру, выступали с докладами, публиковали статьи, в годы войны готовили фронтовые бригады кукольников.

32

Эта работа погибла, как и аналогичная скульптура «Александр Невский». Ее изображение имеется на портрете И. С. Ефимова работы Н. Я. Симонович-Ефимовой (собств. ГТГ).

33

«Слово о полку Игореве» выполнено в виде двух барельефов на темы начала похода Игоря и битвы с половцами. Первый барельеф выполнен в терракоте и бронзе, второй — только в терракоте.

На барельефах за рамками основной темы Ефимов поместил изображения животных, упомянутых в «Слове» (лебедь, сокол, волк, ворон), выполненные обратным «вдавленным» рельефом — как на пряничных формах, которые он любил и собирал.

34
Керамическое художественное производство было организовано С. И. Мамонтовым в 1890 г. в Абрамцеве, но затем он перевел его в Москву, в Бутырки, построив здесь специальное помещение.
Ефимов выполнил здесь в 1905—1906 гг., кроме указанных вещей, постамент для лампы — перламутрово-голубоватого «Слона» (22×25×15) и сидящего «Медведя» (16×11×13), который мог держать свечку. Это в какой-то степени прообраз сделанной им в 1927 г. «Медведицы».
35
На этом рукопись обрывается. Н. Я. Симонович-Ефимова не успела ее закончить.
36
Раздел составлен из заметок разных лет (1933, 1940 и 1945 гг.) и наброска воспоминаний, начатых Ефимовым в 1958 г.
37
1. Стенограмма выступления И. С. Ефимова на обсуждении персональной выставки произведений Н. Я. Симонович-Ефимовой 28 ноября 1945 г. в выставочном зале МОСХ в Ермолаевском переулке. 2. Из письма.
38
В 1909—1911 гг. Ефимовы жили в Париже в церкви бывшего монастыря на бульваре Инвалидов, 33. Огромное это помещение с хорами, колоннами, цветными витражами служило им и мастерской. В церкви было холодно, поэтому пришлось поставить железную печку. Одно время с Ефимовым жил и работал В. А. Серов, который здесь делал эскизы и занавес для Русского балета («Шехеразада»), писал портрет Иды Рубинштейн. В последней работе Серову помогали Ефимовы.
Так как помещение было огромным, то у Ефимовых иногда собирались русские на праздники, например, на елку. В настоящее время в этом здании находится музей Родена.
39
(*См. примечание 8*). Ефимов путешествовал по рекам Вятке, Каме, Чепце, Белая, сделал много зарисовок людей, предметов быта, пейзажей. Многие из них находятся в Музее этнографии.
40
Речь идет о том, как Ефимов решал в скульптуре «пустое пространство», например, в «Лани с детенышем», «Зебре».
41
В 1926—1927 гг. Ефимов делал конные портреты К. Е. Ворошилова и С. М. Буденного. Он несколько раз ездил с ними верхом на прогулки, причем кавалерийская посадка Ефимова была одобрена обоими военачальниками.
42
В 1933—1934 гг. Ефимов участвовал в оформлении ряда театральных постановок. Для МХАТа им выполнены пара вороных лошадей и белая лошадь извозчика, привлекшая внимание мистера Пикквика («Пикквикский клуб»), в постановке «Борис Годунов» — лошадь Лжедимитрия.
Для ГАБТа — скульптура рыцаря в первом действии оперы «Гугеноты».
В 1940 г. Ефимов с большим увлечением участвовал в оформлении оперы Вагнера «Валькирии», которую ставил С. М. Эйзенштейн в ГАБТе. Он делал коней, на которых несутся валькирии, дерущихся Черного и Красного жеребцов. В связи с войной постановка не была осуществлена, и эти скульптуры сохранились лишь в эскизах.
43
Стихотворение А. К. Толстого, о котором говорит Ефимов, звучит так:

На траву я бросил книги
В брызги росного огня,
Прочь с души моей вериги.
Книга — Жизнь вокруг меня.

44
Живя в центре Москвы, на Садовой-Спасской, Ефимов почти ежедневно ездил в Ботанический сад или в Сокольники.
45
В 1918 г. Ефимов был привлечен к организации гуляний в Сокольниках. Сохранились следующие документы, написанные еще на дореволюционных бланках: «Сокольничья районная Дума. 23 апр. 1918 г. № 1881. Удостовере-

ние. «Сокольничья районная Управа уполномачивает И. С. Ефимова осмотреть сокольничье народное гулянье, круг, театр Тиволи и просит дать ему имеющиеся сведения о данных учреждениях. Член Управы И. Русаков».
«Сокольничья районная Дума. 2 мая 1918 г. № 2264. Сокольничья Управа удостоверяет, что предъявитель сего И. С. Ефимов является уполномоченным Управы по устройству в Сокольниках народных гуляний, и летних театров. Его ведению подлежат Старые гулянья, летний городок, театр бывший Тиволи. Председатель Управы И. Русаков. Секретарь М. Гуревич».
И. В. Русаков (1877—1921), врач, член РПК(б) с 1905 г. в октябре 1917 г. — член Сокольнического военно-революционного Комитета, затем Председатель Сокольнического Совета. В 1921 г. был политическим комиссаром Кронштадтского морского госпиталя, погиб 18 марта 1921 г. во время Кронштадтского мятежа.
Ефимов дружил с И. В. Русаковым еще с 1916 г., когда жил в одном с ним доме в Сокольниках.
46
Ефимов учился с сыновьями Л. Н. Толстого в гимназии Поливанова.
47
В 1918 г. Ефимов сделал пять мемориальных досок, укрепленных на стенах зданий Москвы: «Кто не работает, пусть не ест» (б. здание Реввоенсовета), «Лев Революции» (ныне Библиотека им В. И. Ленина), «Прсбивающий тоннель» (здание Наркомата путей сообщения у Красных ворот, ныне Лермонтовская площадь), «Самсон» (здание б. архива Румянцевского музея), «Геракл» (здание Малого театра). Эти доски, размером несколько менее метра, были выполнены из цемента и при реконструкциях зданий уничтожены.
48
Речь идет о барельефах для станции «Павелецкая».
49
Е. Н. Винберг (1877—1960) гимназическая подруга Нины Яковлевны, с которой Иван Семенович был очень дружен.
50
Речь идет о фреске В. А. Фаворского в Центральном театре Советской Армии.
51
Александра Николаевна Ефимова, вторая жена И. С. Ефимова.
52
Выступление Ефимова 6.I.1959 г. на вечере, посвященном обсуждению выставки его произведений и произведений Н. Я. Симонович-Ефимовой, записано на пленку.
Выставка, организованная МОСХом, проходила в выставочном зале на Кузнецком мосту, 20 с ноября 1958 г. по январь 1959 г. Обсуждение вылилось в триумф Ефимова. Было сказано много теплых, хороших, идущих от сердца слов: «Русский богатырь Ефимов», «Существо мифическое», «Вкус Ефимова — абсолютного градуса».
Возбужденно-бодрый вернулся с обсуждения домой Иван Семенович, прошелся с Александрой Николаевной по своему садику, постоял под деревьями, обсыпанными густым свежевыпавшим снегом... Под утро ему стало плохо. Мощное сердце его сдало. Он тихо умер.
Как бы взошел на вершину жизни, оглядел всех своих «детей» — скульптуры, увидел друзей, учеников, родных и... ушел.
53
Речь идет о кукле «И. А. Крылов», одном из основных персонажей кукольного театра Ефимовых. Она была сделана Ефимовыми в 1919 г. в начале только для произнесения конечной «морали» басни, но затем, обнаружив богатство ее жестов, Ефимов стал выступать с нею самостоятельно, ведя со зрителями импровизированные беседы в «крыловском» добродушно-насмешливом стиле на различные злободневные темы.
Басни Крылова, как репертуар кукольного театра, впервые были использованы Ефимовыми. Они выявили в баснях большие театральные возможности комического, сатирического и трагического планов.
В театре Ефимовых в период 1918—1935 гг. были поставлены басни: «Пустынник и медведь», «Две собаки», «Две мыши», «Крестьянин и Работник», «Лисица и виноград», «Крестьянин и змея», «Волк и журавль», «Мартышка и очки», «Обед у медведя».
54
Бенвенуто Челлини — итальянский скульптор (1550—1571/74). Ефимов нахо-

дил общие со своими черты характера и творчества у неистового флорентийца.

55

Имена московских натурщиц.

56

Речь идет о книжке Игнатия Хвойника «Скульптор И. С. Ефимов» (Гизлегпром, М., 1934), в которой обстоятельно и доброжелательно разбирается творчество Ефимова и, между прочим, отмечено, что «обобщенность реалистической трактовки формы в ряде работ не менее наглядна, чем в импрессионистических приемах обобщения» (стр. 35).

57

С. И. Огнев, зоолог, профессор МГУ.

58

Речь идет о скульптуре «Атака», композиционное решение которой Ефимов взял с фотографии. Фигуры солдат расставлены на широком пьедестале среди заснеженных елочек.

59

Запись лекции, прочитанной И. С. Ефимовым 23 ноября 1936 г.

60

Запись лекции, прочитанной И. С. Ефимовым 30 марта 1937 г. в Доме архитектора.

61

Запись лекций, прочитанных И. С. Ефимовым в Центральном Доме художественного воспитания в конце 30-х гг. и впоследствии обработанная им для печати.

62

Запись беседы И. С. Ефимова с молодым скульптором в 30-х гг., принесшим показать свои первые работы.

63

Речь идет о том, что в скульптуре «Дельфин» нос (Ефимов называет его «клювом») сделан не со всеми зоологическими подробностями, так как это уничтожило бы впечатление стремительного движения животного.

64

Из письма профессору А. А. Сидорову.

65

На ВСХВ Ефимов с помощником — скульптором В. В. Мазуриным — делал монументальные скульптуры для павильона «Животноводство».

66

Mehr Luft (*нем.*) — больше света, mehr Licht (*нем.*) — больше воздуха.

67

Статья была опубликована в журн. «Искусство», 1935, № 4. Печатается в сокращении.

68

Первые автолитографии И. С. Ефимов сделал в 1906 г. в типографии издательства И. Д. Сытина. Это были иллюстрации к басне И. А. Крылова «Трудолюбивый медведь». В 1914 г. И. С. Ефимов выполнил там же пять автолитографий «Тамбовские женщины».

69

Речь идет о скульптурах для гостиницы «Москва», оставшихся в эскизах («Охота на лося», «Игра оленей», «Бой лосей»).

70

В 1934 г. Ефимов со своими бывшими учениками сделал для интермедии в пьесе «Севильский обольститель», поставленной в Московском мюзик-холле, куклы Пушкина, Чайковского, Гоголя, Достоевского, Тургенева, Л. Толстого, Грибоедова, Крылова, Чехова, Белинского, А. Островского, Тирсо да Малина (автора пьесы) и Шекспира. Все персонажи, за исключением Шекспира, были выполнены в натуральную величину.

Это были очень выразительные куклы-памятники, каждая из которых могла делать несколько движений, характерных для данного персонажа. Например, Тургенев нюхал розу, Грибоедов строчил гусиным пером, Достоевский в ужасе хватался за голову, Крылов методически ел, Шекспир широким жестом взмахивал шпагой. Эти движения осуществлялись по изобретенному Ефимовыми принципу «тростевых кукол». В нескольких спектаклях Ефимовы сами управляли движениями всех тринадцати кукол. Эта огромная группа, занимавшая всю авансцену театра, очень быстро (1—2 минуты) устанавливалась и убиралась. Куклы не сохранились.

71
На Международной выставке в Италии в 1930-х гг., где эта скульптура экспонировалась в Советском павильоне, ее приобрели для музея в Триесте.
72
Тюшевка — большое село в окрестностях г. Липецка, соседнее с усадьбой Отрадное, принадлежащей родителям Ефимова.
73
Скульптура «Бой лосей» первоначально была выполнена как эскиз фонтана для холла гостиницы «Москва».
74
В 20-х годах для выпускного вечера во Вхутеине Ефимов со своими учениками в несколько дней сочинил и поставил пьесу «Эллада», в которой участвовали кентавр, фавн, наяды, вакханки, минотавр (его играл сам Ефимов). Пьеса была основана на принципе теневого театра. Фигуры исполнителей были «дополнены» частями фигур, изображаемых ими персонажей. Например, обнаженному юноше, изображавшему кентавра, привязывали сделанный из фанеры круп коня, девушке — хвост наяды. Проецируемые на большой экран их тени создавали очень выразительные образы. Спектакль имел большой успех. В нем сочетались новаторство (подобного театрального жанра не было и, к сожалению, сейчас нет), большой художественный вкус режиссера и его учеников, «эллинская» веселость.
«Бык» — монументальная скульптура, сделанная для Сельскохозяйственной выставки 1923 г. в Москве.
75
Речь идет о скульптуре из кованой меди, изображавшей ястреба, сидящего на руке охотника. Работа не сохранилась.
76
Ефимов любил «проверять» свои скульптуры, устанавливая их рядом с классическими произведениями скульптуры и архитектуры. В данном случае речь идет об экспонировании «Петуха» на выставке московских скульпторов, проходившей в Государственном музее изобразительных искусств в 1933 г.
77
«Без клея, только ножницы» фраза взята из объяснительного текста к вырезанию «Близнецы», где она назойливо повторялась на каждом листе.
78
Для одного из вечеров в ГАХН, посвященных А. С. Пушкину, на котором Ефимовы демонстрировали постановку теневого театра «Пушкин и Пущин», Нина Яковлевна сделала афишу с наклеенными свитками стихов Пушкина, написанных в Михайловском. Ефимов говорит о кажущейся «непринципиальности» того, что плоскость листа афиши нарушается спиралями бумаги.
79
Мария Вениаминовна Юдина (1898—1970), пианистка, профессор Московской консерватории, дружила с Ефимовыми с 20-х годов, а в военные годы, когда у нее не было своего инструмента, нередко бывала у Ефимовых и играла на их рояле.
Н. Я. Симонович-Ефимова в письме к сыну 31 декабря 1941 г. писала из Москвы: «Мария Вениаминовна осталась у нас еще на ночь — играть. Идти домой уже поздно, хотя на сегодняшнюю ночь распоряжение военного коменданта — ходить можно до 3-х часов ночи. Она начала играть у нас вчера — говорит много сделала и ей у нас хорошо работать. У нее завтра концерт, она все знает, но упражняется. Иногда легко и быстро так звуки следуют, что сливаются, как капли воды, в одну струю. Как когда доят, то струя молока так звучит о ведро. Вж-ж-ж, вж-ж-ж. А то целая масса быстрых нот звенит, катается по всему роялю, быстро и ровно, как Эльф. Сейчас играет финал какой-то вещи — редкие, медленные звуки трогательно расставлены один от другого. Оказался Лист».
80
Илья Семенович Остроухов (1858—1929) — художник, известный собиратель произведений искусства. Дружил с И. С. Ефимовым.
81
Ватагин Василий Алексеевич (1883—1969) — народный художник РСФСР, лауреат Государственных премий, действительный член Академии художеств СССР. Один из основоположников советской школы анималистического искусства, скульптор и график.

82
Борис Викторович Шергин (род. 1896 г.) — художник, писатель, рассказчик северных (поморских) новелл, сказок. Большой друг Ефимовых.
83
Речь идет о подставке для книг с фигурой совы.
84
«Береговица» (по древнебелорусскому эпосу — русалка, живущая около берега реки) весьма трудна в исполнении из стекла. Одно время Ефимов предполагал сделать ее из двух кусков, соединенных медным поясом. В одном куске она была с трудом отлита в мастерских Училища имени В. И. Мухиной в Ленинграде.
85
«Портрет Ивана Семеновича из снега в Домотканове, в просторной купальне на пруду, начала лепить я, тогда (1908 г.) гимназистка 8-го или 7-го класса. Конечно, стала делать его не только потому, что он был в армяке, а и потому, что все мы были увлечены действительно чрезвычайно очаровательным И. С. Портрет получился, после участия самого И. С., очень похожим и красивым. И помню, мы любовались по вечерам, когда статуя была освещена луной, а из-за стен и крыши купальни виднелись графические ветки ольх». Из неопубликованных воспоминаний Е. В. Дервиз.
86
Запись выступления на встрече архитекторов и скульпторов. 1940-е гг.
87
Фонтан «Север» на Северном речном вокзале в Москве выполнен учеником Ефимова Л. А. Кардашевым (1905—1964).
88
Имеется в виду скульптура «Рыбы в сети», выполненная в 1937 г. для выставки «Индустрия социализма» из фарфора (рыбы) и никелированной стали (сеть). Рыбы были различного размера — от 10—20 до 50—60 см. Работа не сохранилась.
89
Ефимов хотел участвовать в оформлении Дворца Советов в Москве и работал для этой цели над эскизами сквозных рельефов размером 10×10 см. Не сохранились.
90
В павильоне Всесоюзной сельскохозяйственной выставки.
91
Группа «Бык и человек» (керамическая скульптура) для Советского павильона на выставке в Париже, выполненная на заводе в Гжели, вначале замышлялась Ефимовым сходной по композиции с его вещью «Геракл и бык» (1908), но заказчики (животноводы) не приняли этот проект, мотивируя тем, что «теперь так не бывает». Работы Ефимова были удостоены золотой медали.
92
Запись предложений коневодов, принимавших скульптуру И. С. Ефимова «Конь». Ивану Семеновичу нравилась их точная, строгая терминология.
93
Рельефы для станции «Павелецкая».
94
И. С. Ефимов перечисляет скульптуры дельфинов, которые когда-либо делал. Он очень любил этих животных и говорил, что если бы в наше время было разрешено иметь личный герб, то он взял бы именно дельфина.
Перечисленные им скульптуры были установлены на Северном речном вокзале в Москве, в санатории «Красное знамя» в Крыму, в сквере Московского университета около памятника Ломоносову, в санатории в Сочи.
95
«Скульптурную графику» на темы басен Крылова И. С. Ефимов хотел сделать для зданий универмага «Детский мир» в Москве и для памятника И. А. Крылову. Сохранились эскизы последнего.
Ефимов говорит о своем желании использовать иллюстрации В. А. Серова к басням Крылова как основу композиции своих скульптур. Приведем по этому поводу отрывок из письма О. Ф. Серовой к И. С. Остроухову. (3 марта 1913 г.)
...Я все думаю — стоит их (басни) отдельно издавать?
Во-первых, эти басни не закончены так, как Валентин Александрович желал бы, да и потом их немного. Не поместить ли их лучше в монографию. Мне

кажется, что Вы с Грабарем и может быть с Ефимовым могли бы решить этот вопрос..? (Архив ГТГ).
96
Ефимов участвовал в оформлении здания Дворца культуры в Варшаве.
97
В 1954 г. Ефимов с помощью скульптора Г. Н. Попандопуло лепил «Медведицу с медвежонком» для городского парка.
Вообще Ефимов в 50-е гг. выполнил много монументальных скульптур, которые были установлены в парках и скверах. Выполнены они были из цемента, поэтому большей частью не сохранились.
98
Иван Дмитриевич Пастухов (1887—1918) — революционер, рабочий Ижевского оружейного завода. Памятник ему, работы Ефимова, установлен в 1932 г. в Ижевске. Ефимов несколько раз ездил в Ижевск, изучал биографические материалы, знакомился с людьми, знавшими И. Д. Пастухова, выбрал место для установки памятника.
99
Сохранилась стенограмма обсуждения проектов памятника В. И. Чапаеву в московском представительстве Казахской ССР 26.III.1939 г. Приводим текст выступления сына В. И. Чапаева — А. В. Чапаева: «Из двух проектов проект И. С. Ефимова значительно лучше. Он производит большое впечатление. В памятнике надо отобразить ту эпоху, в которой жил и работал Чапаев. Надо показать, против кого боролся и за что боролся Чапаев. Это именно и показано с большой выразительностью в проекте Ефимова. Здесь дано то, что важно с военной точки зрения: задача быстрей уничтожить врага. Фигура белогвардейца обязательно должна быть сохранена. Каждый, кто посмотрит на памятник, должен ясно видеть, с какой гнусной нечистью боролся Чапаев за власть Советов.
Фигура Чапаева на скачущей лощади очень динамична. Постамент памятника показывает широту замысла. В лошади удалось передать быстроту и легкость, на таких именно лошадях ездил Чапаев. Фигура у отца была такой, как у меня — сухощавая. У Шварца не видно, что это Чапаев. К ефимовскому памятнику придут через много лет пионеры и скажут, как он боролся за нашу счастливую жизнь».
100
И. С. Ефимов участвовал также в конкурсе на памятник И. А. Крылову. Приводим его объяснительную записку:
«Иван Андреевич изображен идущим в глубоком раздумье. Он сосредоточен и внешне спокоен. Только слегка поднятая правая рука его, как бы отбивающая в такт шагу четкий ритм рождающегося стиха, выдает внутреннее творческое напряжение баснописца.
Он неторопливо рассуждает сам с собой, взвешивает мысли, придирчиво выбирает самое краткое, острое выражение их и медленно идет по дорожке.
На гранитном светлом постаменте, простом и строгом, сквозным рельефом из бронзы эпизоды четырех басен: «Квартет», «Мартышка и очки», «Баран и вороненок», «Осел и соловей». Фигуры их проектируются на зелени деревьев и цветах сквера.
Постамент и рельеф в деталях могут быть доработаны: басни могут быть взяты другие, но принципиально они должны быть именно таковы — лаконичные и простые, как сами крыловские басни, в которых словам тесно, а мыслям просторно.
Проект бронзового монумента И. А. Крылова дан в 1:10 н. в. Монумент устанавливается на передней части газона сквера Пионерские пруды (б. Патриаршие пруды), сбоку от существующей детской песчаной площадки и проектируется на фоне купы деревьев. 1954 г.
Ефимову в создании памятника И. А. Крылову участвовать не пришлось.
101
См. примеч. 144.
102
Г. Н. Попандопуло — скульптор-анималист (род. в 1916 г.), многолетний помощник И. С. Ефимова.
103
В 1935 г. Ефимовы работали над альбомом силуэтов на тему пушкинских произведений, предполагая издать его в издательстве Academia. Многие рисунки Ефимовы делали вдвоем, так что впоследствии трудно было уточнить авторство.

Ими были иллюстрированы: «Евгений Онегин», «Домик в Коломне», «Каменный гость», «Скупой рыцарь», «Египетские ночи», «Руслан и Людмила», «Пир во время чумы», «Русалка», «Пиковая дама», «Капитанская дочка», «Дубровский», «Сказка о попе и работнике его Балде», «Сказка о царе Салтане», «Эпиграммы», «Торжество Вакха» и др., всего около 60 иллюстраций во многих вариантах.

104
Ефимов сделал большую серию рисунков-композиций после знакомства с негритянским искусством на выставке в Москве в 1937 г.

105
Имеются в виду лубки, печатавшиеся в конце XIX — начале XX века в Эпинале (Франция), на которых русская тема трактовалась в стиле «развесистой клюквы».

106
Игра слов: Beaux — arts (*франц.*) — изящные искусства.

107
Дмитрий Дмитриевич Жилинский (род. 1927) — живописец, дальний родственник Ефимовых: долгое время жил у них на квартире. Впоследствии он стал жить в доме, построенном В. А. Фаворским, И. С. Ефимовым, и Л. А. Кардашевым на Новогиреевской улице, в котором образовался дружный «дом художников» нескольких поколений.

108
Статья напечатана 8 марта 1957 г. в газете «Вечерняя Москва».

109
Ефимов успел выполнить только два рельефа: летящего над бушующим морем буревестника и сокола с разбитым крылом. При исполнении этих произведений в гальванопластике они несколько потеряли остроту оригинала, так как поверхность рельефов загладилась.

110
«Буревестник» не был принят для производства, так как подобные элементы на кузовах автомобилей были запрещены в соответствии с требованиями техники безопасности.

111
Ефимову предложили сделать для ВСХВ скульптуру коровы из блока каменной соли.

112
Отрывок письма Ефимова к изобретателю цветного асфальтового покрытия улиц (фамилия не установлена). Иван Семенович часто писал заинтересовавшим его чем-либо. но не знакомым людям, легко и весело заводил знакомства.

113
Статья написана в 1925 г. для стенной газеты Вхутемаса.

114
Статья написана в 1930 г. Опубликована в журн. «Декоративное искусство СССР», 1959, № 8.

115
Статья опубликована в журн. «Декоративное искусство СССР», 1959, № 3.

116
И. С. Ефимов любил и собирал не только произведения народного изобразительного искусства (деревянные игрушки, глиняные свистульки), но и образцы народного словесного творчества, в том числе деревенские частушки. Иван Семенович удивлялся: «Русский гений! Ведь кто-то же выдумывает частушки!». Он записывал высказывания, отдельные слова, поговорки, услышанные от живших в семье Ефимовых Соломониды Ивановны и Пелагеи Григорьевны, крестьянок, родом одна — из Архангельской, другая — из Тамбовской области. Приведены также некоторые мысли И. С. Ефимова, связанные с народным искусством и обычаями.

117
Приведено (с небольшими сокращениями) неопубликованное предисловие П. А. Флоренского к книге Н. Я. Симонович-Ефимовой «Записки петрушечника» (ГИЗ, 1925).

П. А. Флоренский (1882—1943) — ученый-естествоиспытатель, инженер, философ, искусствовед, профессор Вхутемаса.

118
Отрывок взят из книги С. Образцова «Моя профессия», М., 1950, стр. 115—119.

119
Спектакль кукольного театра «Грушевое дерево» на тему новеллы из «Декамерона» Бокаччо, которую Ефимовы поставили в 30-е гг. Спектакль был очень изящным, остроумным и веселым.
120
На парижских ярмарках устраивали такое развлечение: нужно попасть мячом в манекен одного из гостей свадьбы (невеста, жених, теща и др.), сделанных натуралистически. Попадешь — фигура переворачивается кверх ногами.
121
Ефимовы глубоко страдали от того, что их театр, которому с 1918 г. они отдавали все свои силы, все вдохновение художников и общественных деятелей, не имел постоянного помещения и многими официальными лицами воспринимался как «любительский».
122
В 1937 и 1938 гг. Ефимовы участвовали в оформлении новогоднего гуляния на площадях Маяковского и Манежной. Ефимов сделал кукол «Кот в сапогах» и «Дед Мороз» в 1,5—2 н. в. Они двигались по принципу кукольного театра (на тростях).
Для первомайского карнавала Ефимов мечтал сделать по этому же принципу (в 2 н. в.) куклу — движущийся памятник Маяковскому.
123
Игрушка «Водолаз», сделанная в 30-х гг., не сохранилась. В то же время продавался сделанный Ефимовым резиновый мячик в виде съежившегося полного человечка («Тяпкин-Ляпкин»), который прыгал в неожиданных направлениях. Не сохранился.
124
Приведем запись самой Нины Яковлевны об одной беседе ее с Д. Жилинским: «...В этом роде только совсем в другом духе, недавно было лицо Димы Жилинского. Он принес свой новый этюд масляными красками. Этюд отличнейший. Каждый из его этюдов, это большой шаг вперед. Я не посмотрела на Диму, а смотрела долго на этюд. В прошлом году я ругала его за его живопись «из лавки старьевщика», как я ее назвала, и он привык, что я говорю ему правду. Поэтому я чувствую, с какой опаской он приносит мне свои вещи. Но всегда приносит. В этот этюд я впилась с удивлением, так и рассматривала, хваля живопись — краски, внутреннюю жизнь, рисунок.
Но я удивилась еще больше, когда Дима спросил у меня что-то, и я, отвечая, подняла голову и повернула к нему глаза. Боже! Какое светлое, брызжущее жизнью лицо я видела! Голубые глаза сверкали, бледные щеки сдержанно улыбались, и такой напор внутреннего чувства, счастье, преодоленного усилия, оставшихся позади тревог и мук творчества, сменивших упоение в рабочие часы — все это так явно соскочило, было позади, как грязь, смытая в бане. Омытая душа светилась на лице, брызгала из каждого миллиметра лица. Меня это прямо ударило, и я рассмеялась, и удивила своя дряхлость, и то, что я за минуту перед этим этого лица не видала, и не предполагала, что оно тут, стоило только мне поднять голову.
Да, сногсшибательно счастливое, одухотворенное лицо. Я думаю, что его я не забуду.
Об этом я написала бы Наде, его бабушке, но она умерла год назад». (Надежда Васильевна Жилинская (1879—1951), бабушка Д. Д. Жилинского, педагог, общественный деятель, сестра В. А. Серова от второго брака В. С. Серовой с В. И. Немчиновым, была с Ниной Яковлевной очень дружна).
125
В семье Фаворских и Ефимовых издавна, еще со времен Домотканова, любили и умели ставить шарады. Иван Семенович всегда принимал в них самое живое участие. Он был очень выразителен, например, в роли Ивана Грозного, убившего сына. Горбоносый, с всклокоченными волосами, с пятнами крови на руках и лице (прикрепленные лепестки красного пиона) — это была замечательная «копия» репинской картины. Или в роли статуи Перуна, которую язычники, принявшие христианство, волокут, опутанную цепями, к пруду, чтобы утопить своего бога.
Шараду ставили на берегу прудика, и Ефимов действительно едва не утонул (цепи были настоящие, тяжелые); но свою роль свергнутого божества провел блестяще и без «накладок».
126
Статья из журн. «Семья и школа», 1949, № 6.

127
В литературном архиве Ефимова имеется довольно много записей, посвященных людям, с которыми он жил под одной крышей, с которыми встречался. Это художники, писатели, родные. Кратко записаны беседы, некоторые мысли собеседника, иногда — какая-то сценка, нередко дана характеристика человека. Записи эти разрозненны. Часто зафиксировано только самое основное, как вообще в подавляющем большинстве записей Ефимова, который обычно вел их «на месте происшествия» для памяти, чтобы не забыть рассказать потом дома, сообщить в письме родным или кому-либо из друзей. Разрозненные записи объединены составителями в цельное высказывание о современнике.
Несколько слов следует сказать о характеристиках. Они иногда злые, не беспристрастные (да и может ли быть характеристика эмоционального художника беспристрастной?). Но надо помнить, что, характеризуя себя самого, Иван Семенович часто тоже бывал безжалостен.

128
Валериан Дервиз (1870—1918), математик, брат Владимира Дервиза, владельца имения в Тверской губернии, где часто подолгу жил и работал В. А. Серов.

129
Никита Владимирович Фаворский (1915—1941) — сын В. А. Фаворского, художник, исключительного дарования, проявившегося еще в раннем детстве. Погиб на фронте, куда пошел добровольцем. Он был дружен с Иваном Семеновичем, который очень ценил критику своего двоюродного внука.

130
Нина Яковлевна написала в 1947 г. следующее: «До сих пор, вот уже шесть лет, помню его счастливую, светлую улыбку, с которой он прощался с нами, уходя на войну (он уходил по своей воле, и Судьбе угодно было, чтобы он пока не вернулся).

Никита подошел ко мне около нашего садика, у входной двери в дом, протянул весело руку, я посмотрела на него, и вдруг увидела поразительное лицо. Солнце, близкое к заходу, освещало с неожиданной стороны, из-за северного угла дома, верхнюю часть его лица клином, играло в глазах, таких светлых и веселых, и ласковых, что я открыла рот от изумления. На губах была веселая и добрая улыбка, точно он жалел всех, кто остается, кто не идет воевать. И юмор был в этой улыбке — как сверкают в бокале шампанского пузырики, веселыми струями лиясь вверх. Быть может, эта улыбка говорила о счастье избежать всю ту ложь, духоту и неизбывное горе и мучения, которые призваны переживать остающиеся жить. Бесконечное счастье, бесконечное веселье было в этой улыбке, вырвавшейся на свободу молодой жизни.
Такие картины не забываются, живи хоть еще 70 лет после того человека».

131
Речь идет о формах, которые В. И. Мухина делала для монумента «Рабочий и колхозница». Обратную форму (вдавленный рельеф) Ефимов часто применял в своей скульптуре.

132
Надежда Петровна Ламанова (1861—1941), крупнейший художник бытового и театрального костюма. В 1916 году организовала мастерские современного костюма, где разрабатывались образцы новых форм одежды для трудящихся. В продолжение сорока лет была художником по костюму в МХАТе.

133
Ефимов намекает на то, что И. Л. Слоним служил в воинской части легкой артиллерии, а он сам — в тяжелой.

134
Набросок письма в редакцию газеты «Вечерняя Москва».

135
Речь идет о книге П. А. Флоренского «Мнимость в геометрии». М., ГИЗ, 1928. Иллюстрации В. Фаворского.

136
Злата — черный пудель Ефимовых. Иван Семенович ошибся: после его кончины Злата стала скучать и вскоре погибла.

137
Сохранилось много писем И. С. Ефимова, начиная с самых ранних, отправленных из Франции в 1908 и 1909 гг., до писем последних лет жизни, то есть без малого за полвека.

Публикуется лишь небольшая их часть и некоторые письма корреспондентов И. С. Ефимова. Особенно много писем Иван Семенович отправлял, когда был в добром настроении. Тогда его захлестывала бурная деятельность, ему не хватало времени, поэтому он обычно писал один текст сразу двум-трем адресатам под копирку (называя это «артиллерийским залпом») и только в начале и конце — коротко что-либо личное. Письма написаны большей частью мягким карандашом, размашисто, четко, часто подписаны «Иоанн».

138
Приведенные письма 30-х гг. И. С. Ефимов присылал из экспедиции, организованной Музеем народоведения АН СССР, в Удмуртскую автономную область и в Башкирию. Во время экспедиции И. С. Ефимов, который любил ходить босиком, занозил ногу, образовалось заражение, которое чуть не окончилось ампутацией ступни.

139
Скульптура И. С. Ефимова «Страсть» (1911), изображающая горного козла, находится в Гос. музее Татарской АССР в Казани.

140
Наталия Николаевна Симонович (1890—1942), математик, племянница Н. Я. Симонович-Ефимовой.

141
Екатерина Александровна Рейтлингер — жена А. И. Ефимова, эвакуированная с детьми в 1941 году в г. Касимов.

В военные годы Ефимовы оставались в Москве. Нина Яковлевна ходила в военный госпиталь, рисовала раненых, писала картины на темы военной Москвы, заканчивала работу над своей книгой о В. А. Серове. Иван Семенович делал монументальные скульптуры, создавал горельефы для метро. Вместе они готовили новые постановки для своего кукольного театра и вели режиссерскую работу с бригадами актеров-кукольников, выезжающих на фронт.

142
Н. М. Беззубцев (1885—1957), организатор кукольного театра в Воронеже, режиссер, художник и артист этого театра. Его куклы, выполненные в несколько стилизованной манере, и его постановки очень нравились Ефимовым. Некоторые куклы Н. М. Беззубцева находятся в музее Центрального тетра кукол под руководством С. В. Образцова.

Публикуемые письма Беззубцева — ответ на сообщение Ефимова о том, что он рисует иллюстрации к басням Крылова, в том числе и к басне «Свинья под дубом».

143
Виталий Валентинович Бианки (1894—1962), писатель. Переписка его с И. С. Ефимовым относится к последним годам жизни двух верных поклонников природы.

144
Мария Яковлевна Львова (1864—1955), старшая сестра Н. Я. Симонович-Ефимовой. В 90-х годах она вместе с мужем, врачом С. К. Львовым, переехала во Францию и приняла французское подданство.

Мария Яковлевна неоднократно позировала своему двоюродному брату В. А. Серову («Девушка, освещенная солнцем», «М. Я. Львова»).

В юности занималась скульптурой, всю жизнь любила искусство, в преклонных годах делала панно и абажуры из засушенных цветов и трав.

Постоянно переписывалась с Ефимовыми, которых очень любила. В 20-х годах приезжала в Советский Союз, передала в Третьяковскую галерею часть своего архива. Иван Семенович часто посылал ей в Париж фотографии своих работ, в частности — парковой скульптуры «Слоненок», о котором идет речь в письме от 14 марта (№ 36).

145
Наташа Серова (1908—1950), младшая дочь В. А. Серова, жившая некоторое время в Париже, и его внучка Татьяна Сузинская, дочь Александра Валентиновича Серова, преподавательница русского языка в Париже (род. 1917 г.).

146
В письмах 50-х годов, адресованных А. И. Ефимову и М. В. и В. А. Фаворским, И. С. Ефимов говорит о своих скульптурах в доме отдыха Совета Министров СССР, где он установил трех бронзовых «Оленей» в парке, двух «Гусей» на террасе и двух «Лебедей» в зимнем садике.

Работая в Морозовке, И. С. Ефимов и его помощник — скульптор Г. Н. Попандо-

пуло жили все лето в строящемся доме отдыха. Как-то переходя через одну из строительных траншей, Ефимов поскользнулся, упал и повредил себе спину. Поэтому он и пишет М. В. Фаворской о том, что чувствовал себя «жуком, приколотым булавкой».

147

В письме к внучкам речь идет о том, что И. С. Ефимов послал им в Москву с попутчиком коробку с большими виноградными улитками, которые ему очень нравились своей формой. Большинство улиток дорогой расползлось. В 1952 г. И. С. Ефимов мечтал показать по телевидению отрывки из спектакля кукольного театра «Макбет». Этот замысел не осуществился.

148

Имеется в виду квартира 151 в доме 19 по Садовой-Спасской улице, где И. С. Ефимов долго жил до переезда на Новогиреевскую улицу.

149

Лето 1957 г. И. С. Ефимов провел в г. Луге у Михаила Александровича Ветрогонского (1935—1967), младшего сына своей второй жены Александры Николаевны, с которым очень подружился.

150

Последнюю свою осень И. С. Ефимов провел в поселке Луцино, около Звенигорода, на даче у знакомых. А. Н. Ветрогонская на некоторое время уезжала в Ленинград и Лугу к сыновьям, а Иван Семенович оставался и лепил голову И. А. Крылова для памятника, который он до последних дней жизни мечтал осуществить.

151

Творчество И. С. Ефимова довольно широко освещено в печати. Имеются заметки в газетах и журналах, брошюры, монографии. Написаны эти работы в подавляющем большинстве случаев искусствоведами и хорошо известны широкому кругу любителей искусства.

Но имеется и другой литературный материал — не опубликованный. В архиве И. С. Ефимова много писем и записей выступлений на выставках его друзей — художников, писателей, артистов, в которых говорится о творчестве Ивана Семеновича, а также просто передаются личные впечатления, личные чувства. В сборнике опубликована некоторая наиболее интересная часть этого материала.

152

Выступление Шергина на обсуждении выставки Ефимова в Доме архитектора 24.VI.1946 г.

153

М. В. Фаворская отдыхала в 1933 г. вместе с Ефимовыми в Кисловодске. Приведенная характеристика является отрывком из ее автобиографических записок.

154

Отрывок из письма В. А. Фаворского, адресованного А. И. Ефимову в связи с просьбой последнего сказать свое мнение о желательном характере монографии, посвященной И. С. Ефимову.

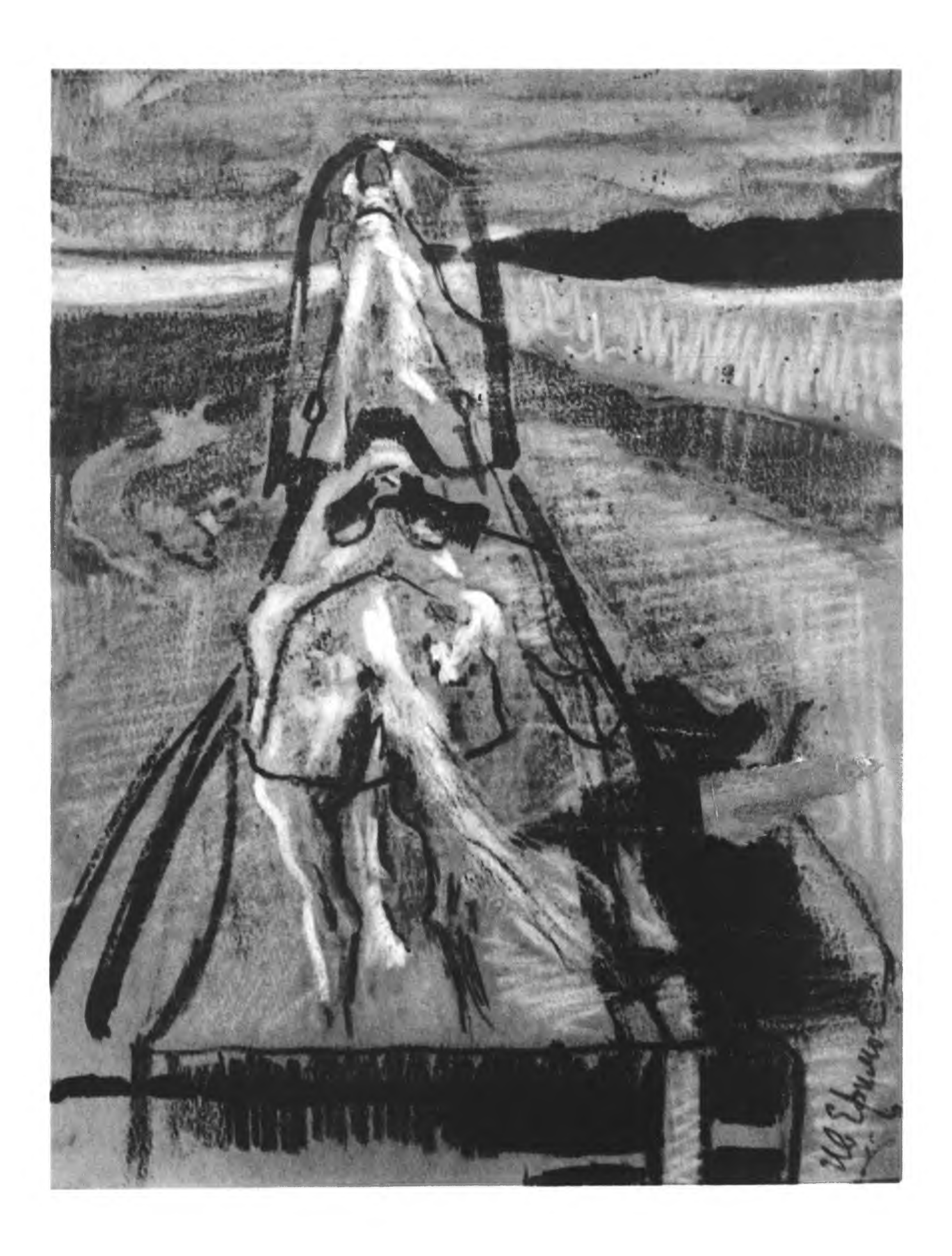
Репродукции

Живопись
Графика
Скульптура

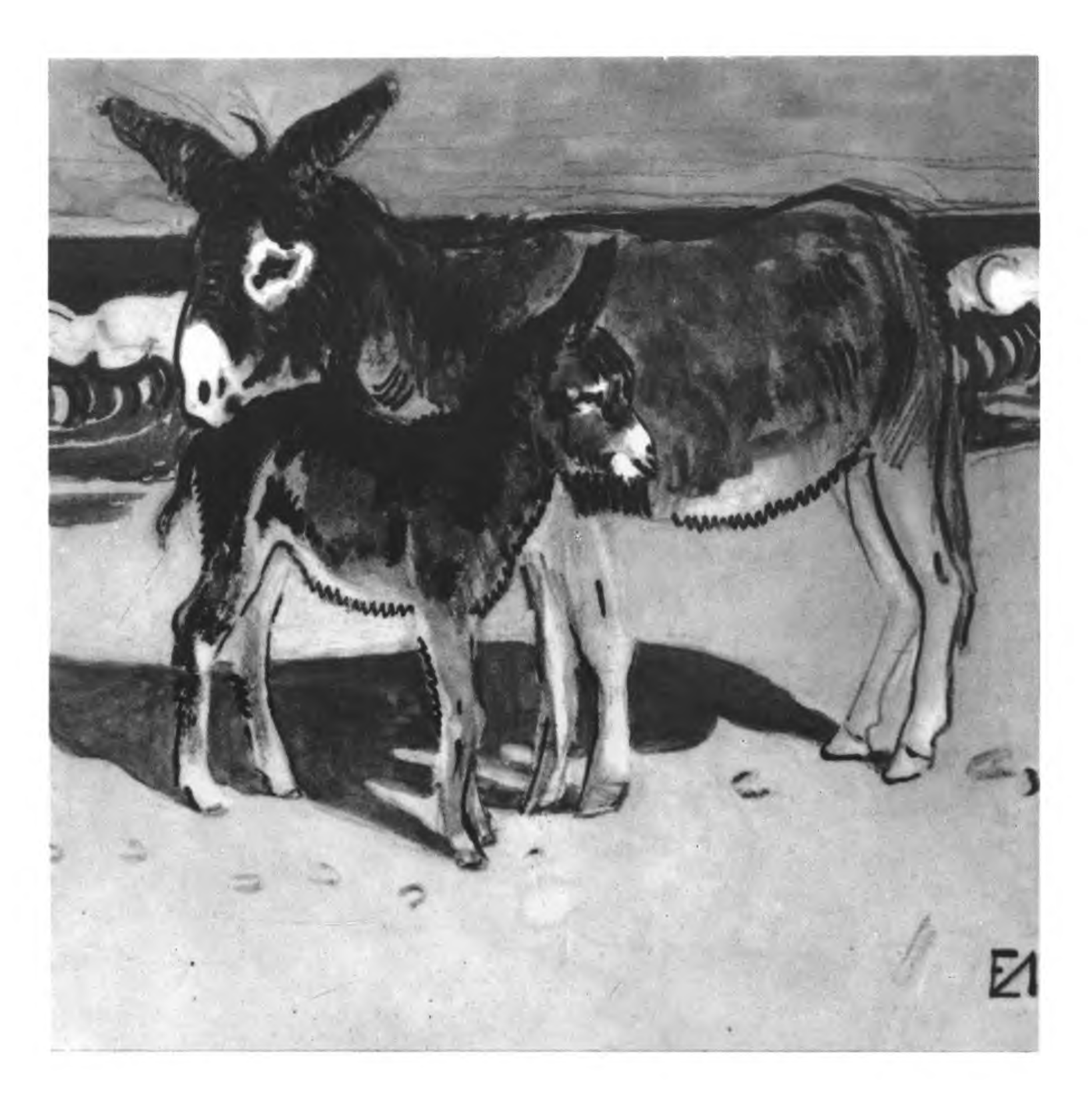
Лошади ночью. 1904

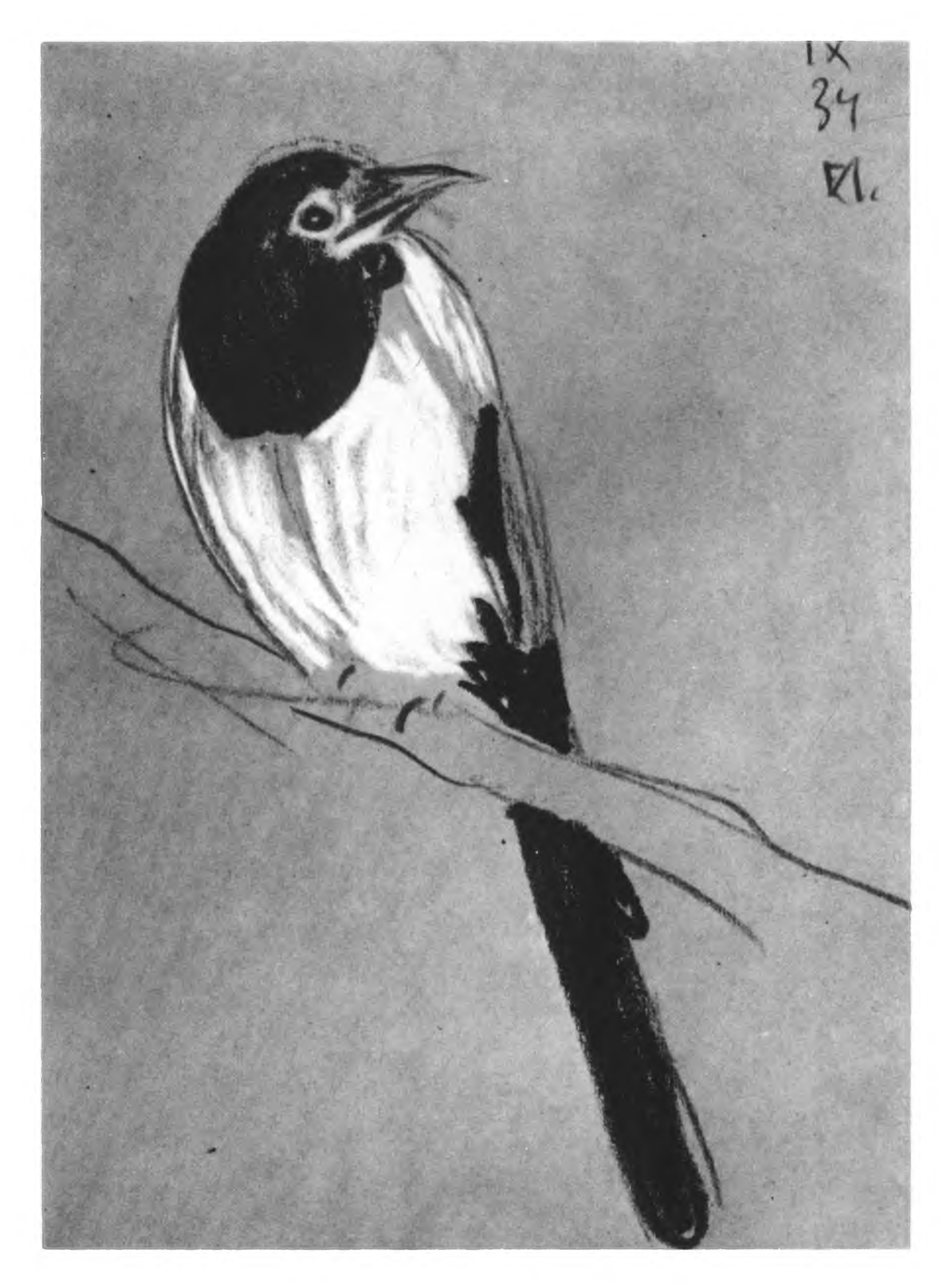


Лошадь «Зорька». 1906



Ослики. 1908



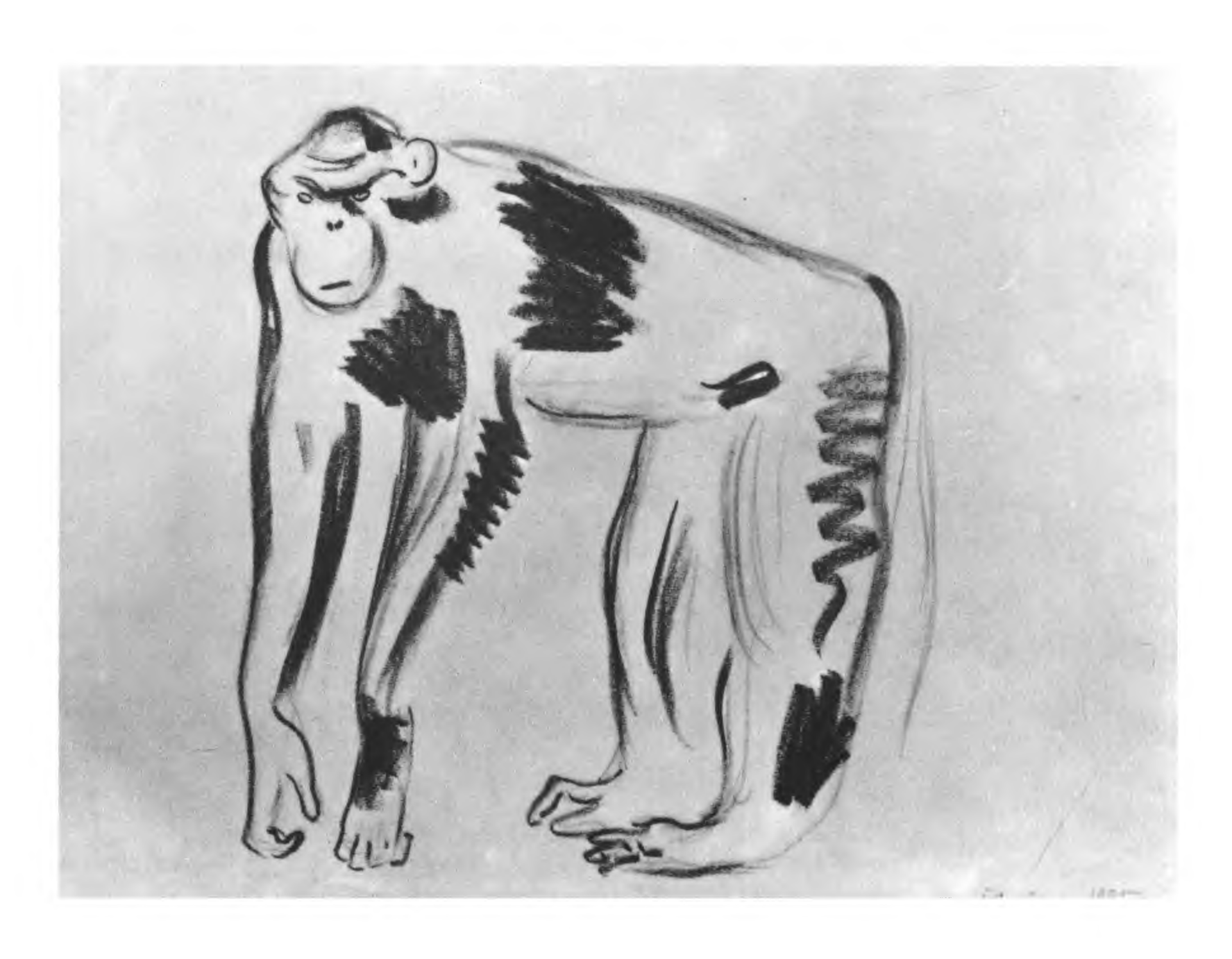

IX
34

Сорока. 1934

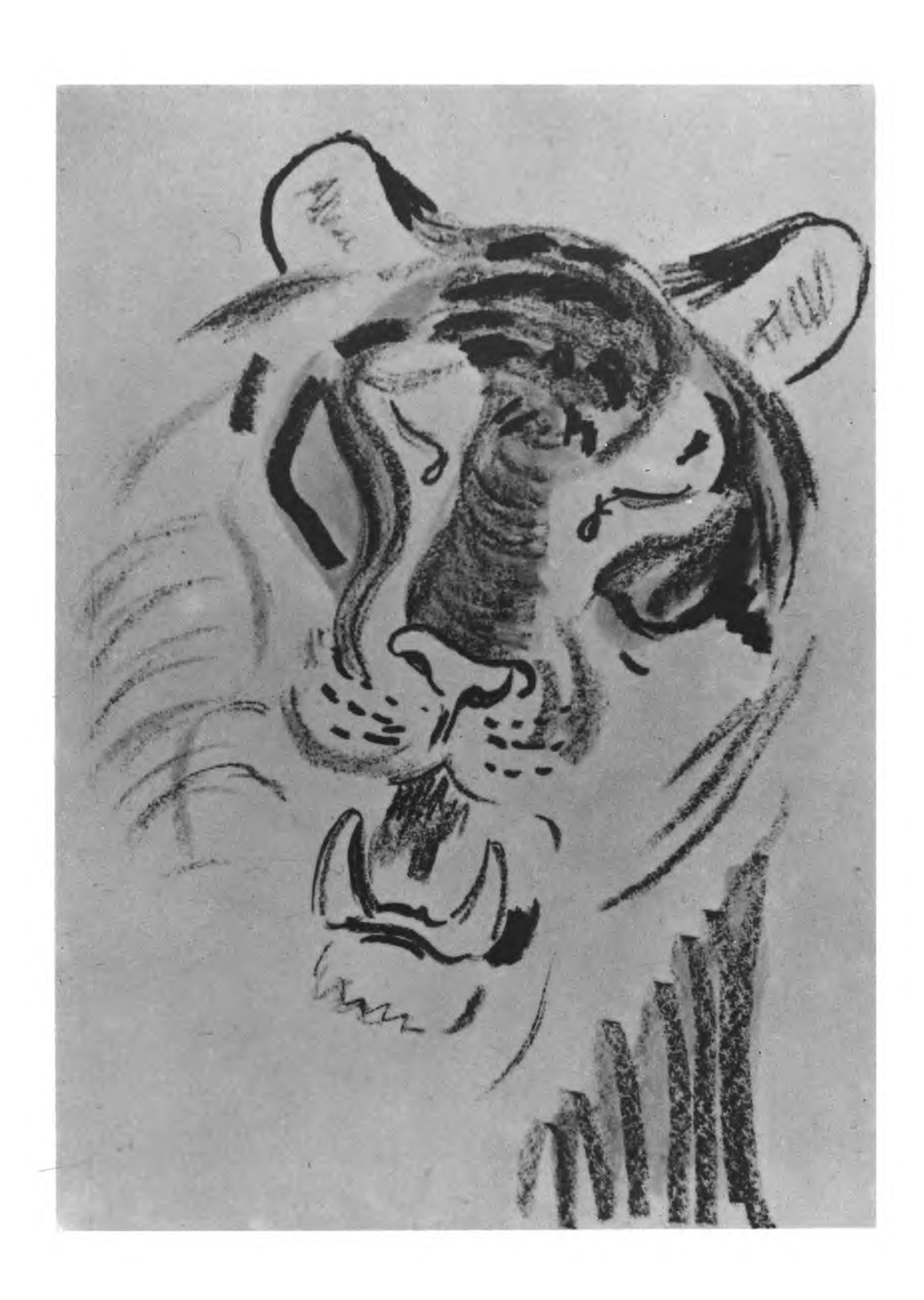
Медведь и дерево. 1934



Шимпанзе. 1935



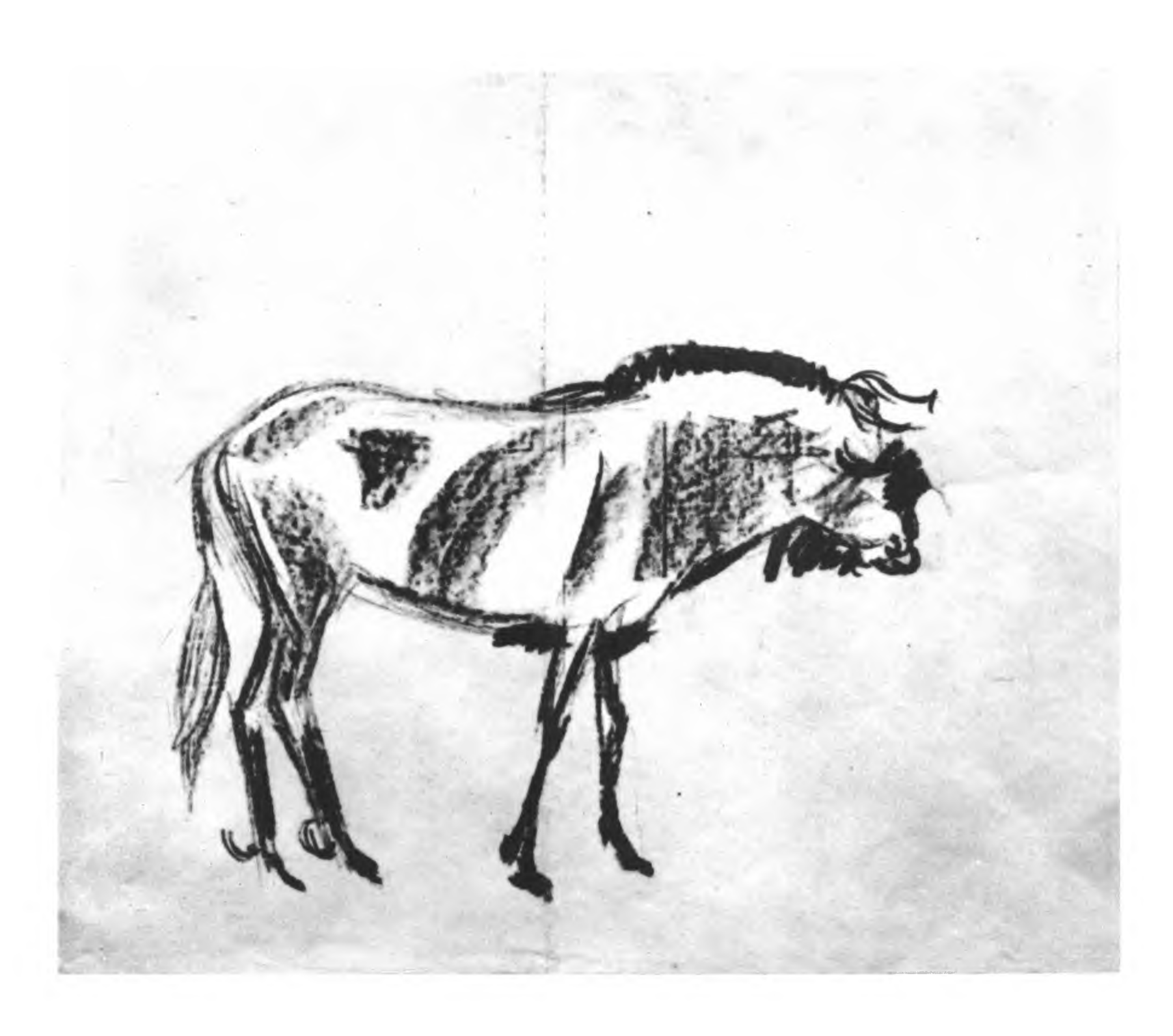
Тигр зевает. 1938



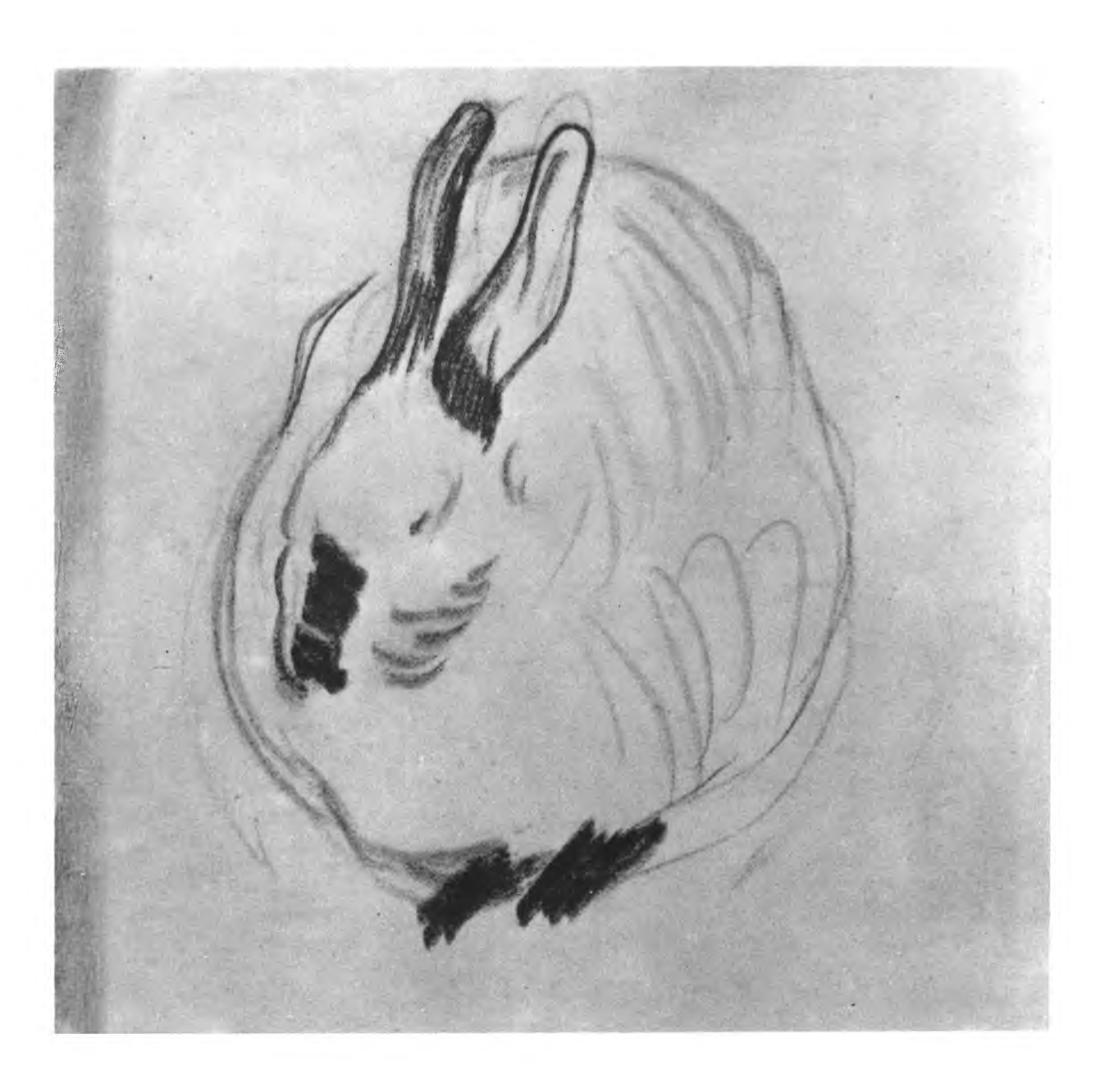
Тапир. 1910



Антилопа. 1920-е гг.



Кролик. 1913



Рысь. 1931

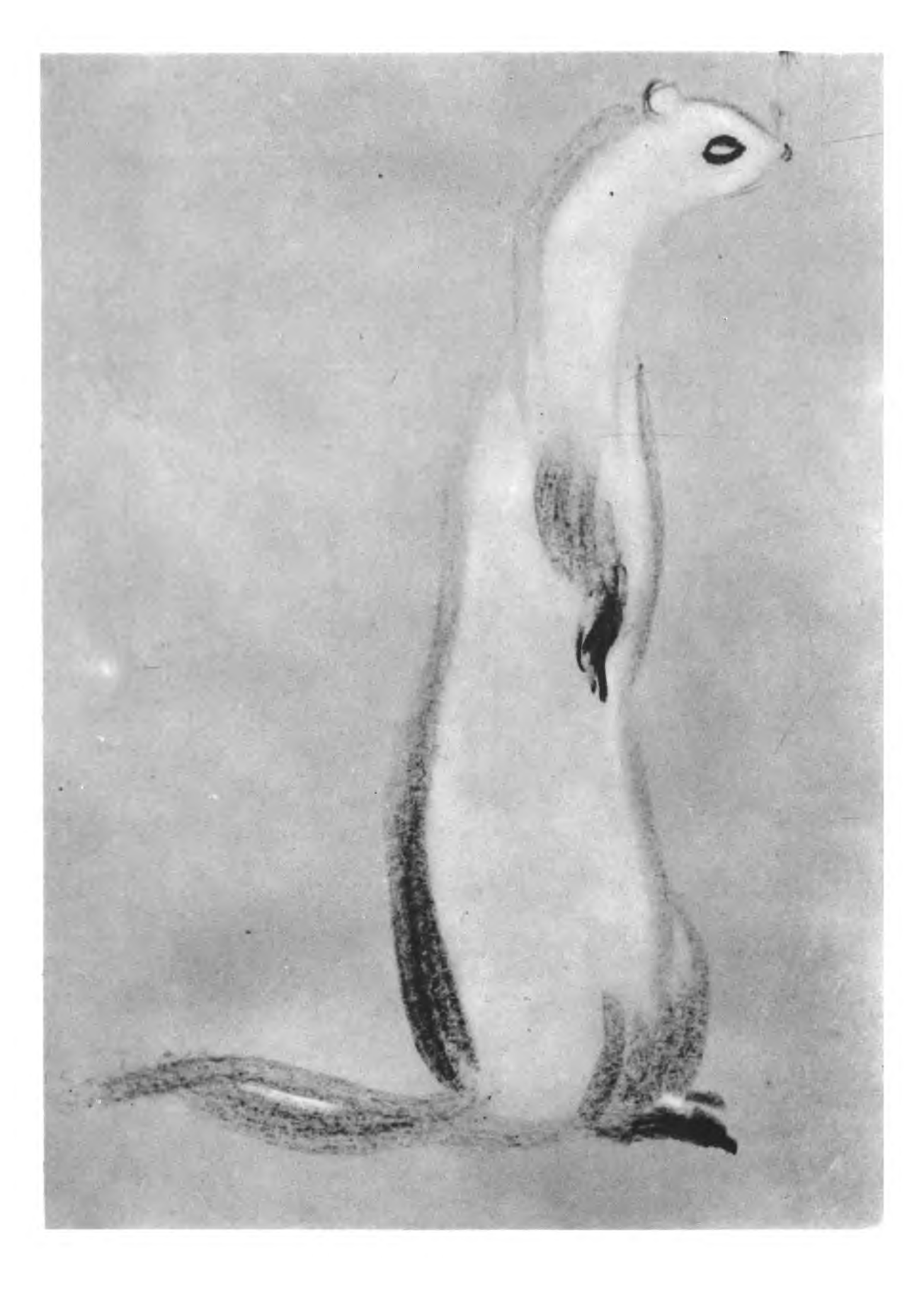


Попугай. 1927



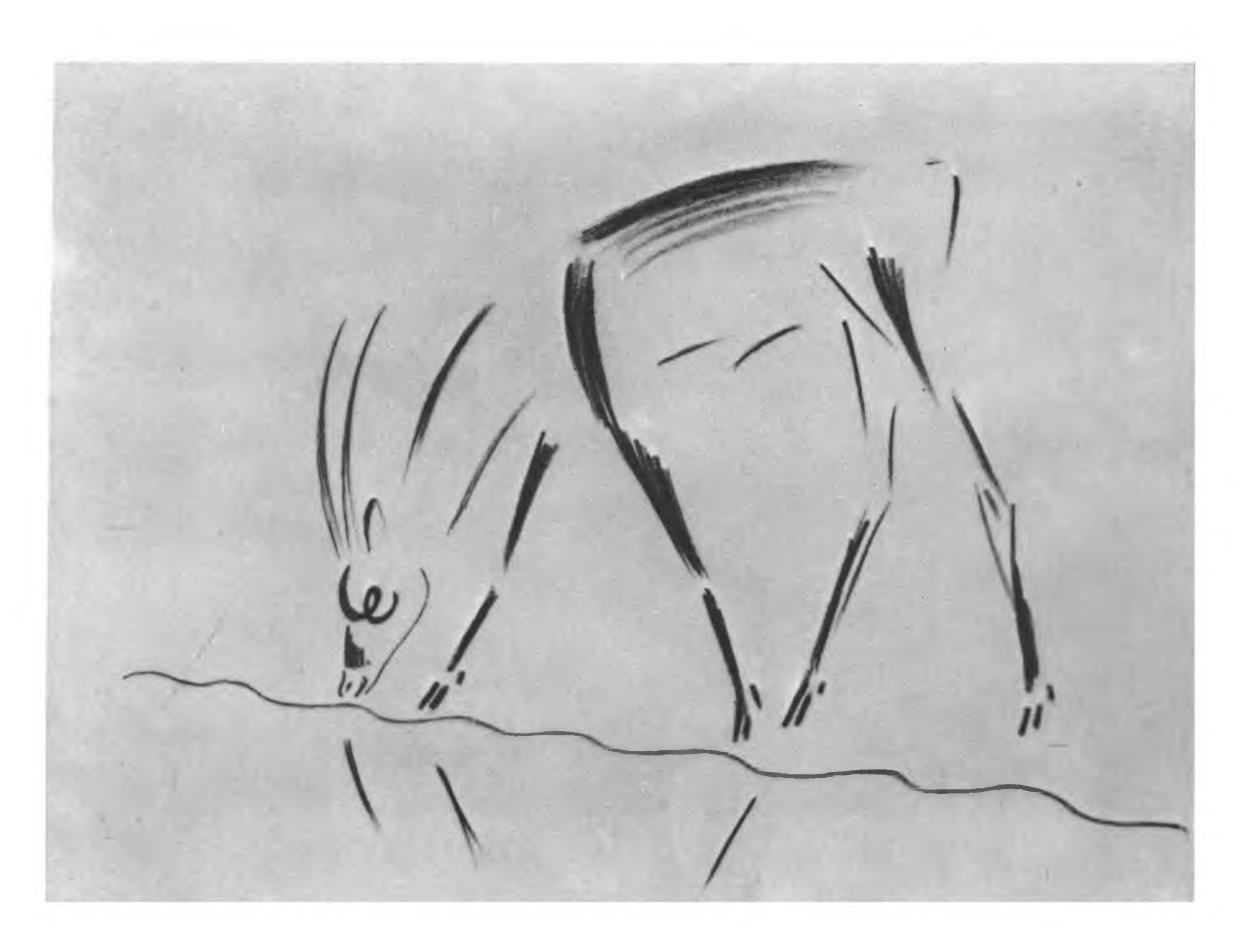
Лисица в капкане. 1930



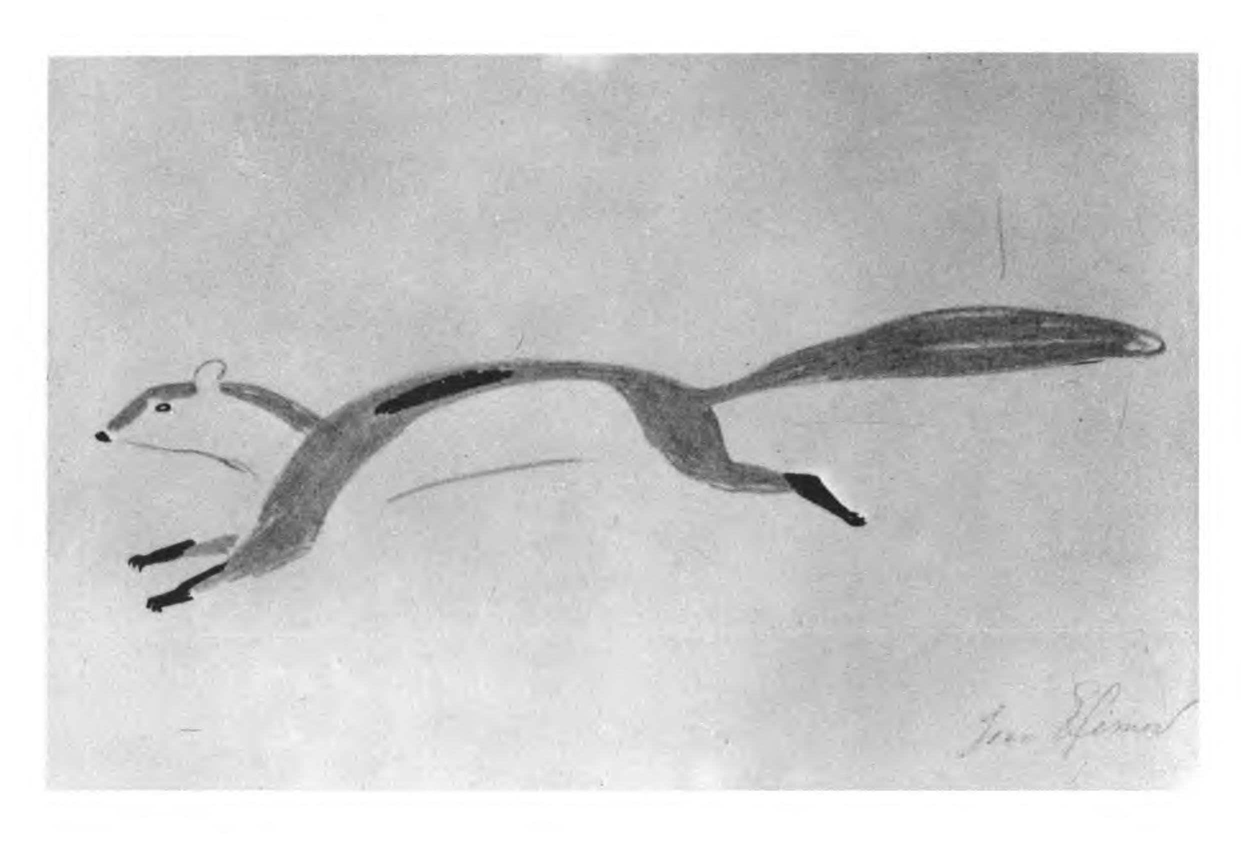


Хорек. 1936

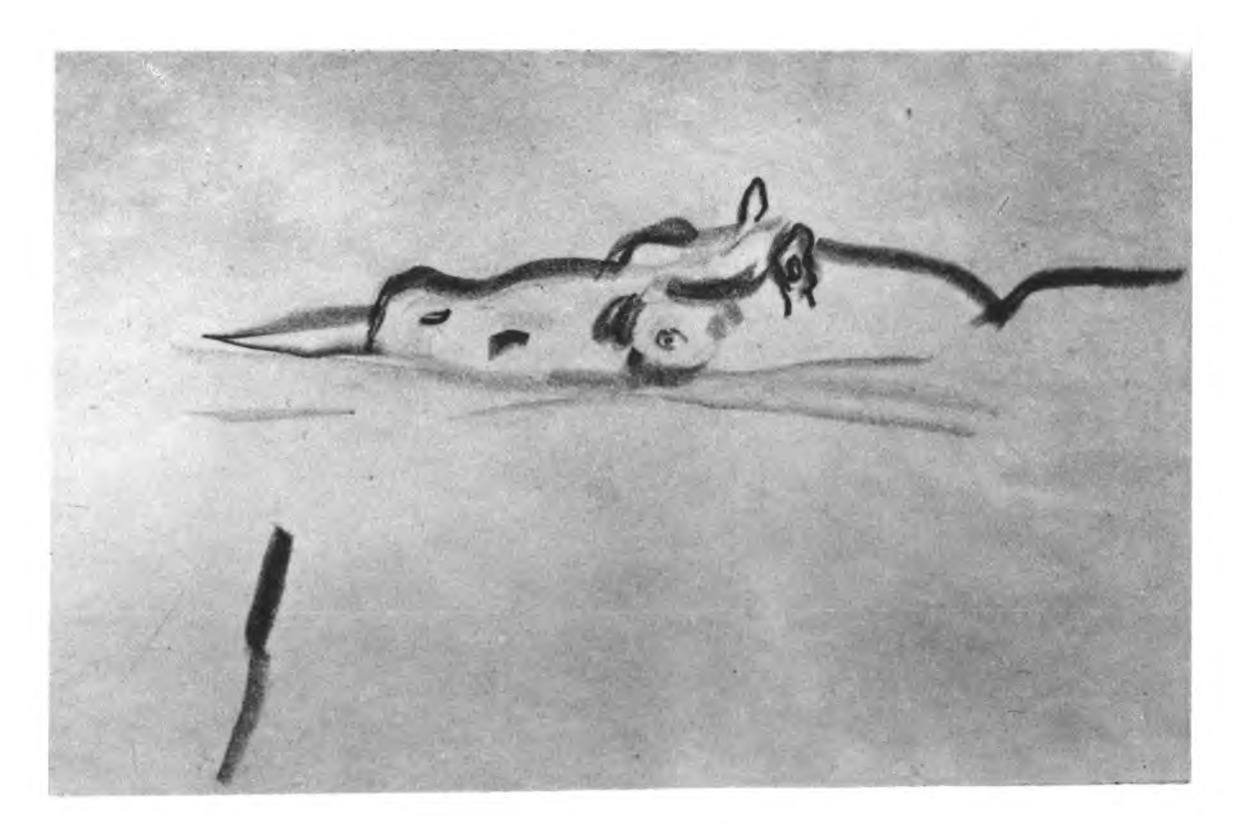
Антилопа. 1928



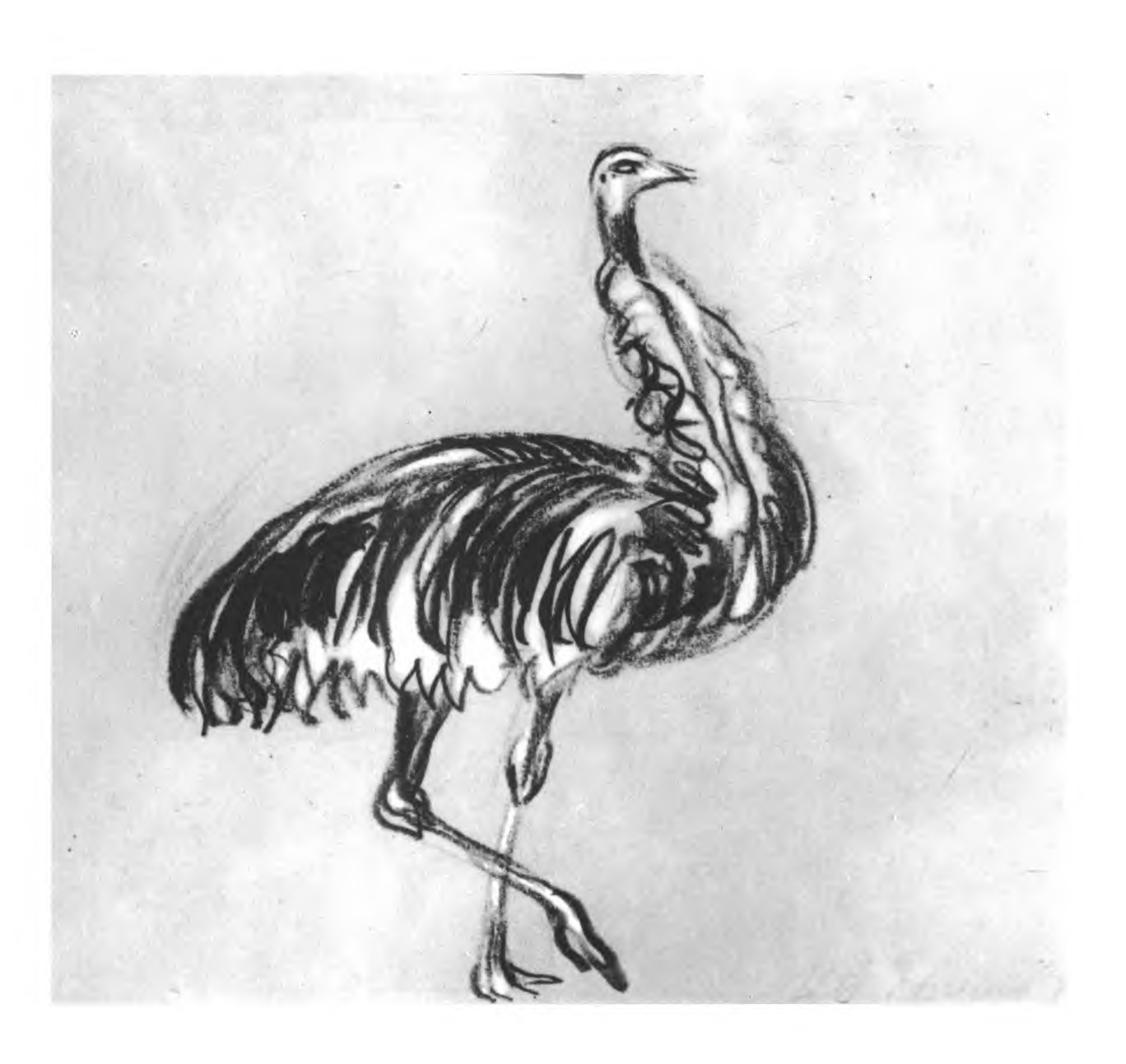
Куница. 1934



Бегемот. 1920-е гг.



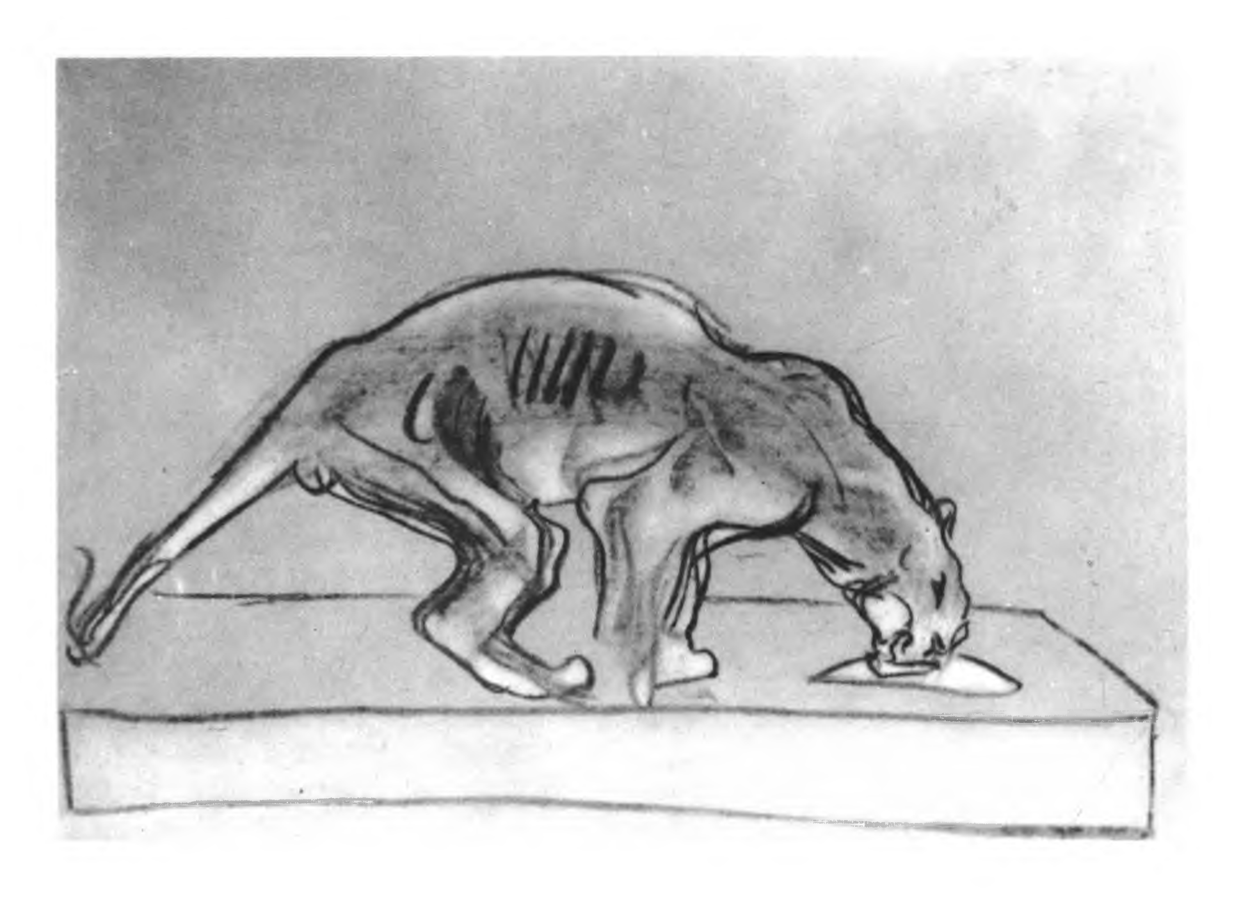
Страус. 1930-е гг.



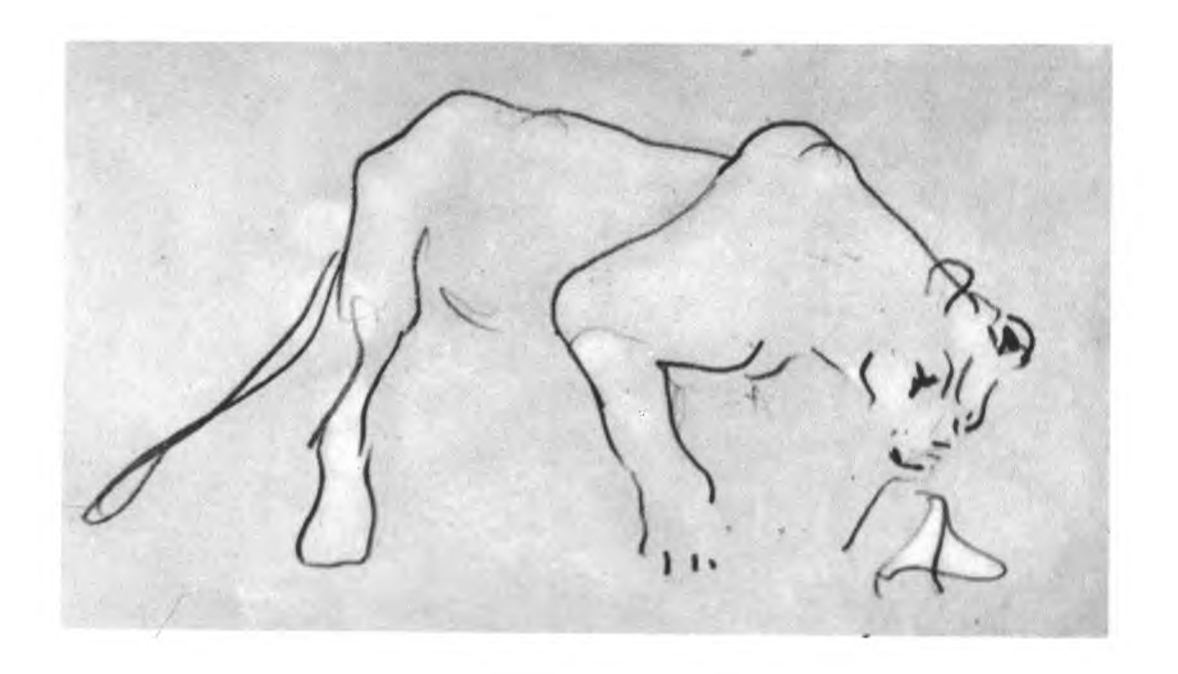
Муравьед. 1925



Львица. Эскиз скульптуры из дерева. 1915



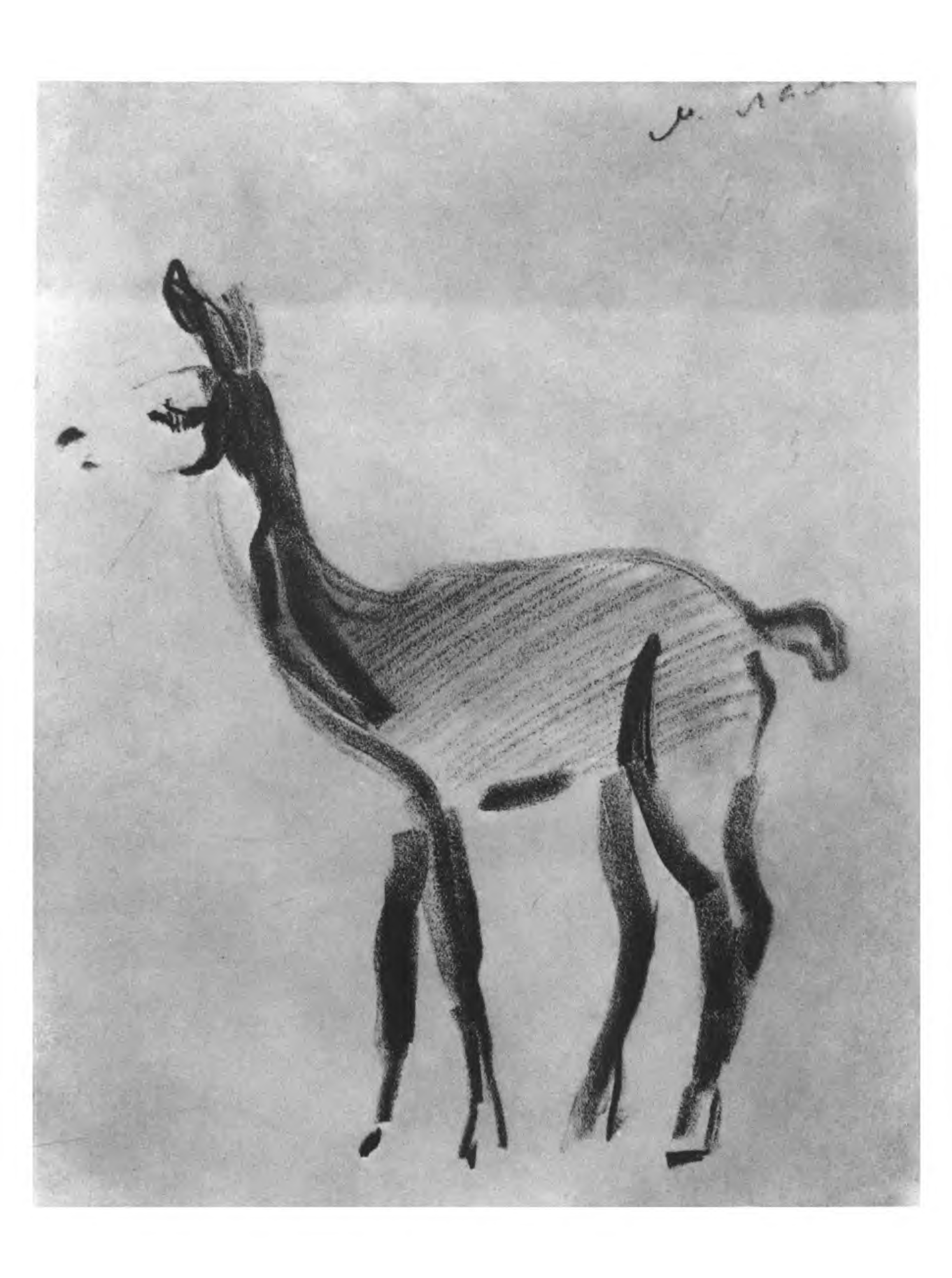
Набросок зверя. 1910



Антилопа. 1920-е гг.

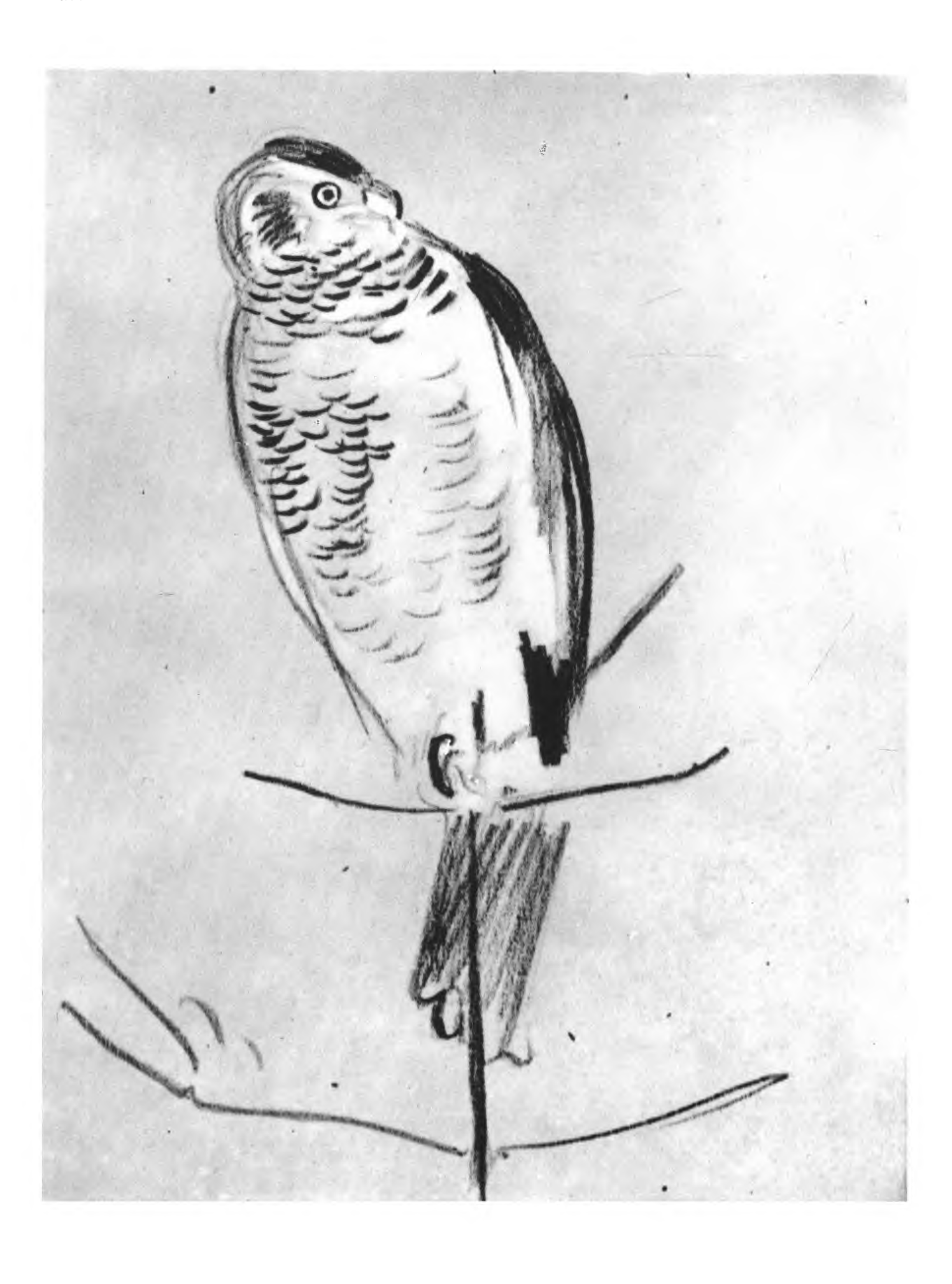


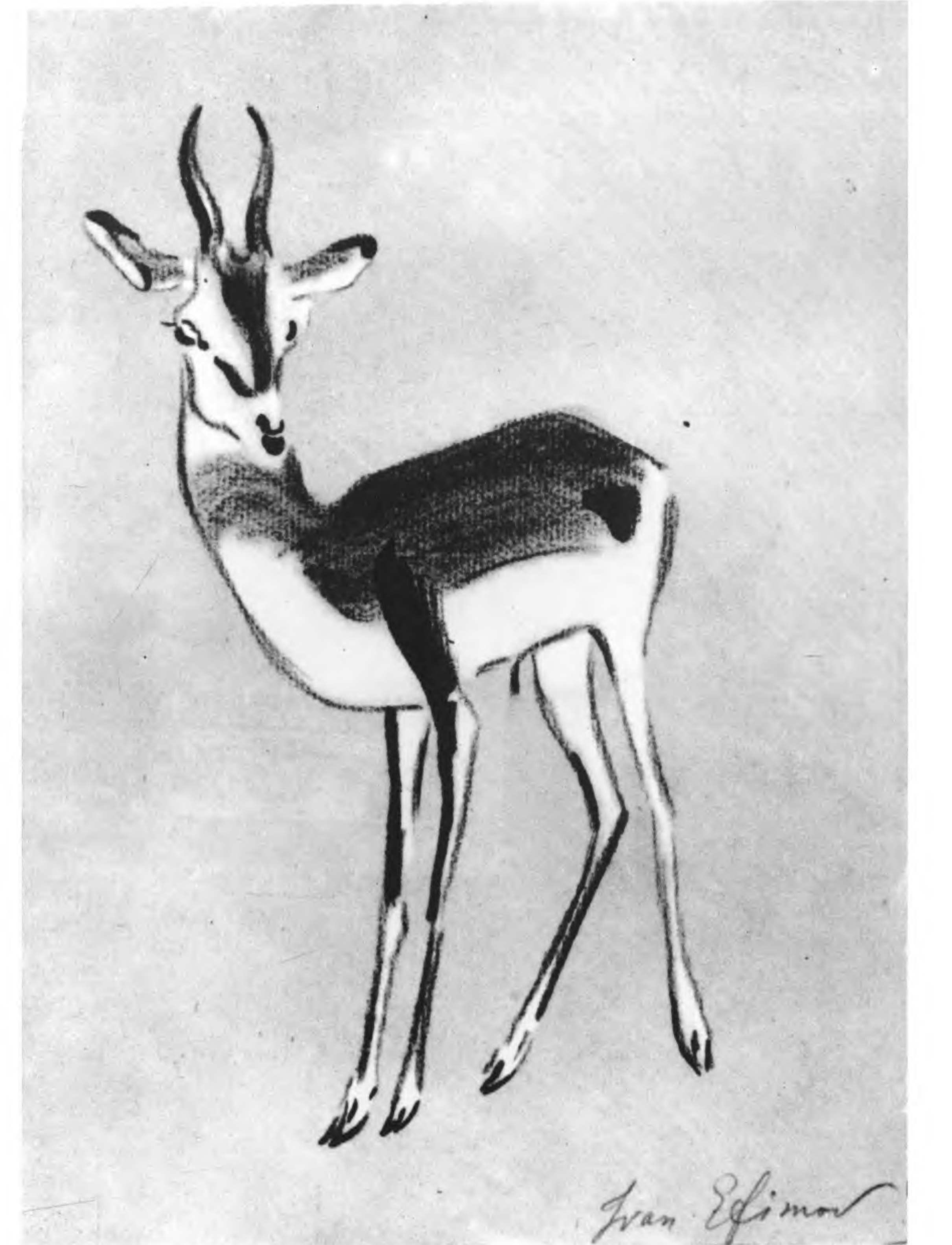
Лама. 1910-е гг.



Ястреб. 1936

Газель. 1928




Ivan Efimov

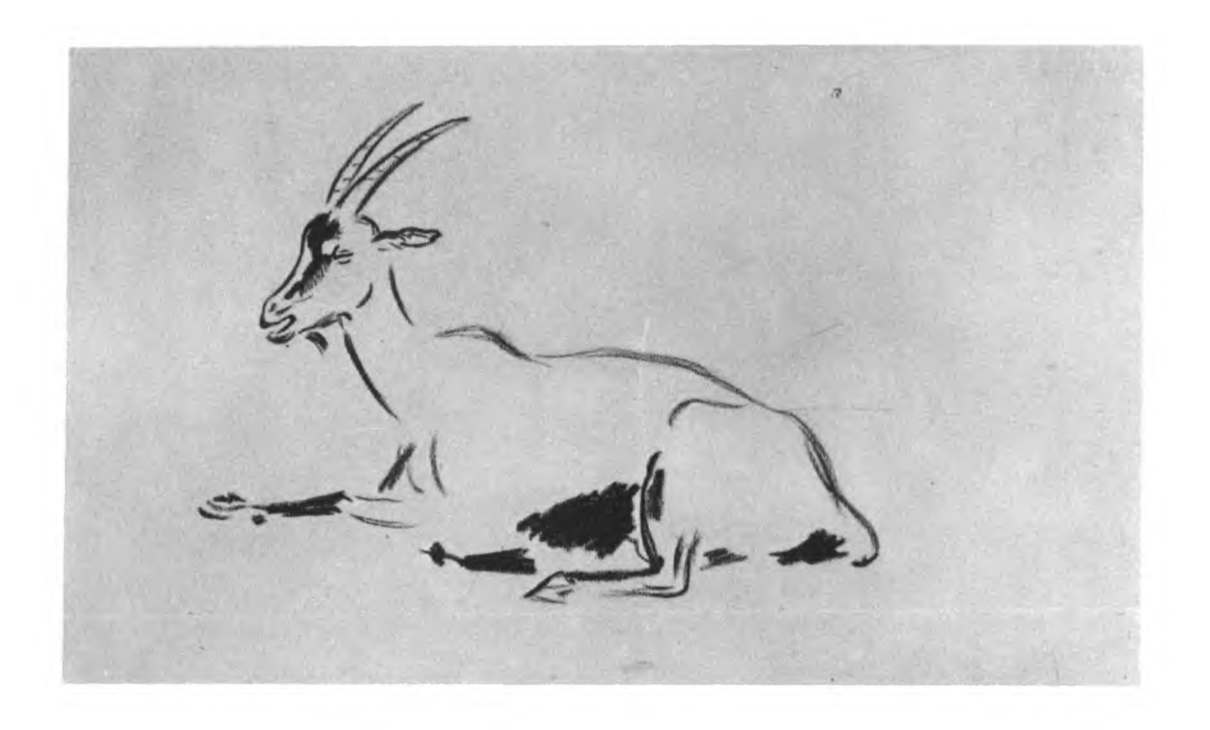
Тигр и пантера.
Эскиз скульптуры из черного дерева и бронза



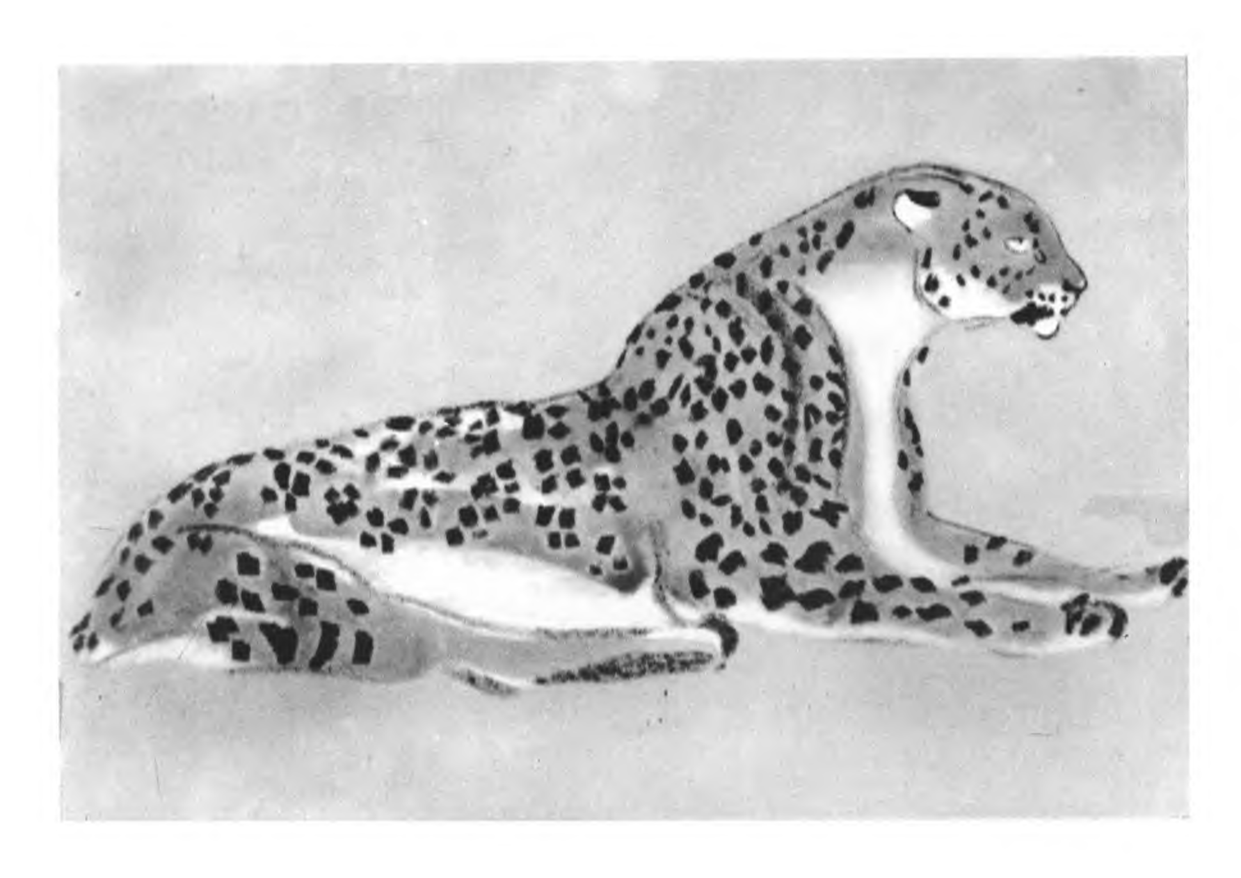
Бегемот. 1912



Коза. 1933



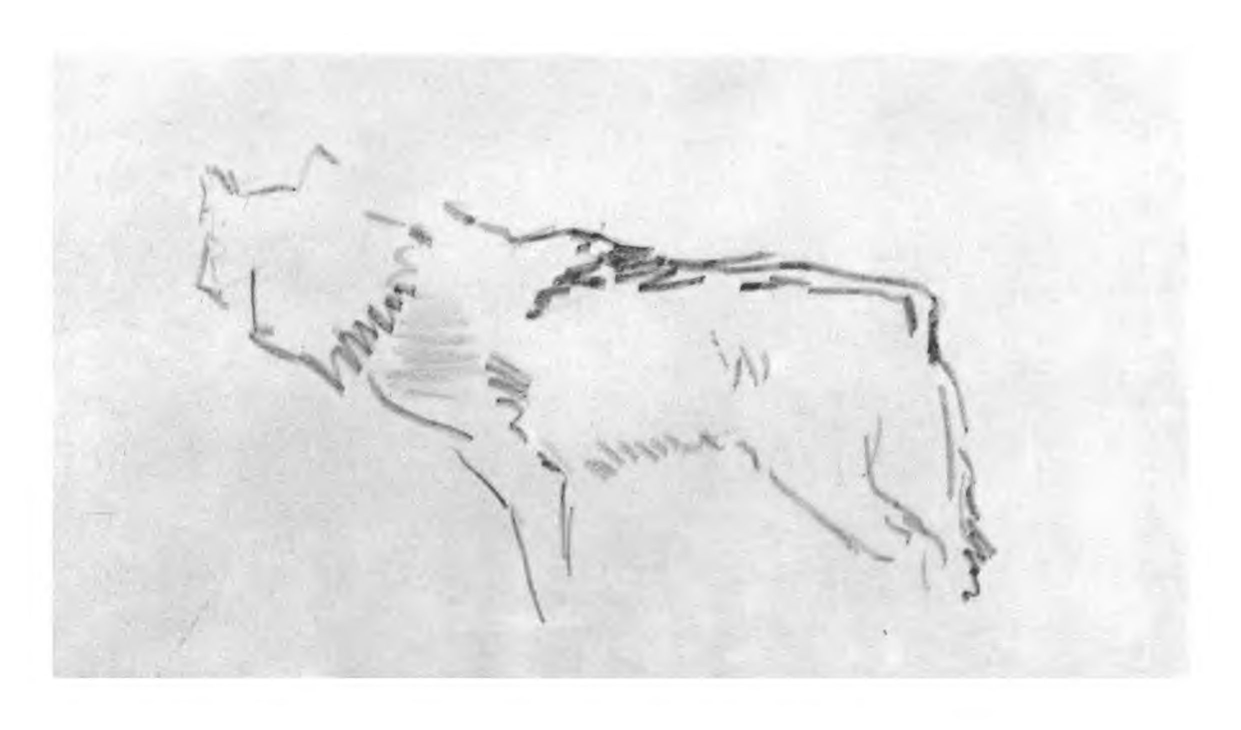
Леопард. 1938



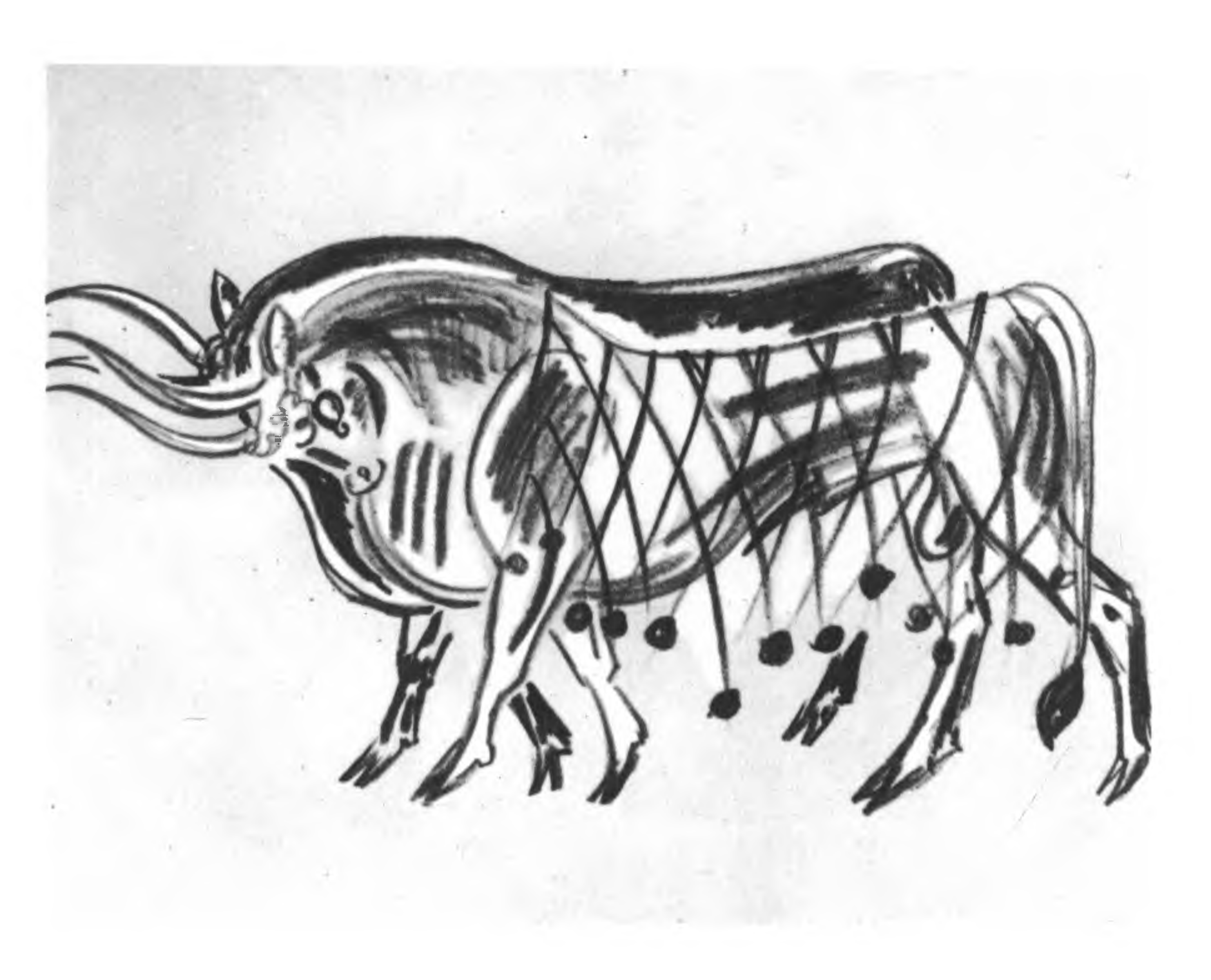
Борзая. 1930-е гг.



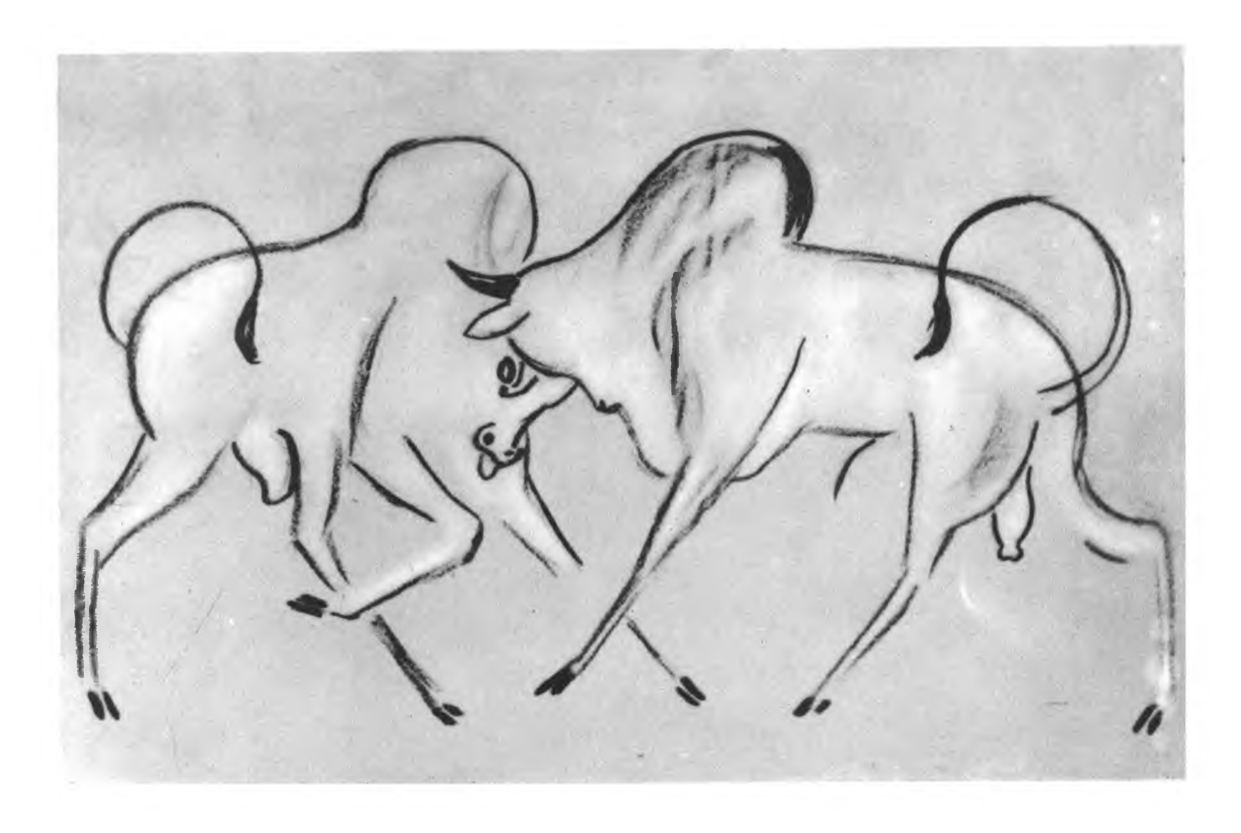
Волк. 1940-е гг.



Быки в Испании. 1934



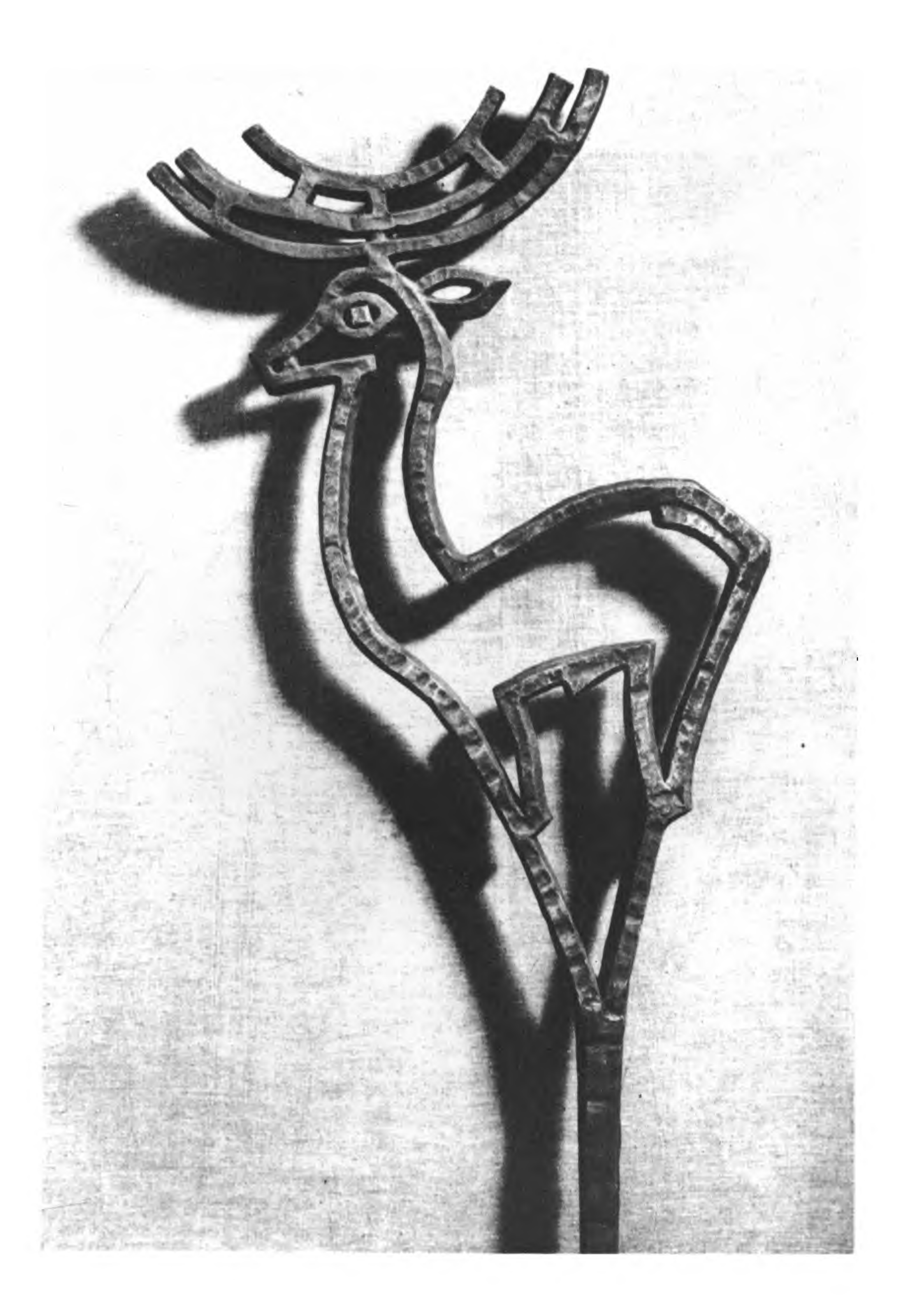
Борьба быков зебу. 1929



Лебедь. Эскиз фонтана. 1933

Олень. Сквозной рельеф для фонтана. 1933

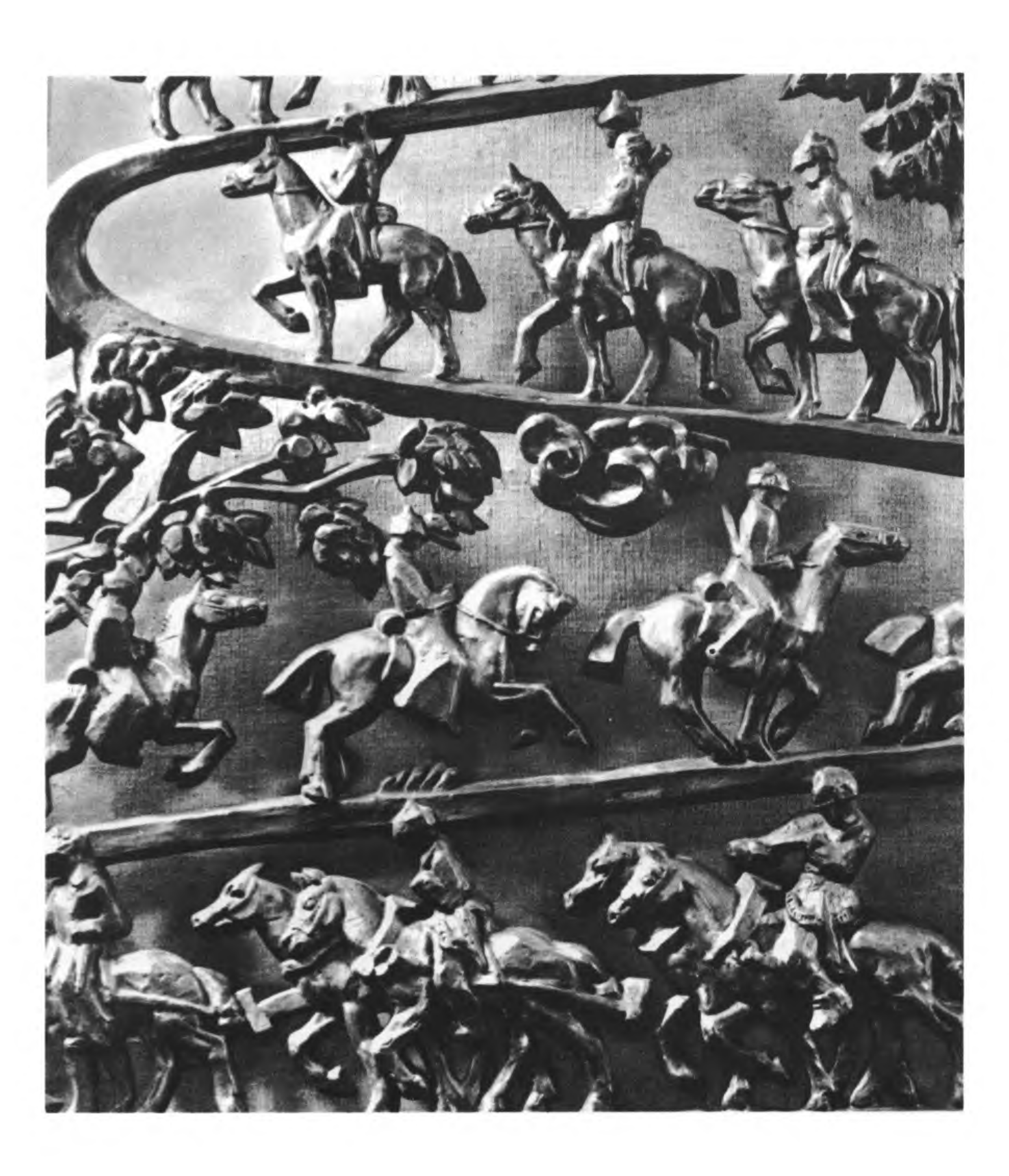




Занятие командных высот. 1932



Занятие командных высот. Фрагмент



Баран. 1938



Олень с виноградом. Сквозной рельеф. 1950



Игра оленей. 1933



Охота на лося. 1933





Бой оленей. Фрагмент

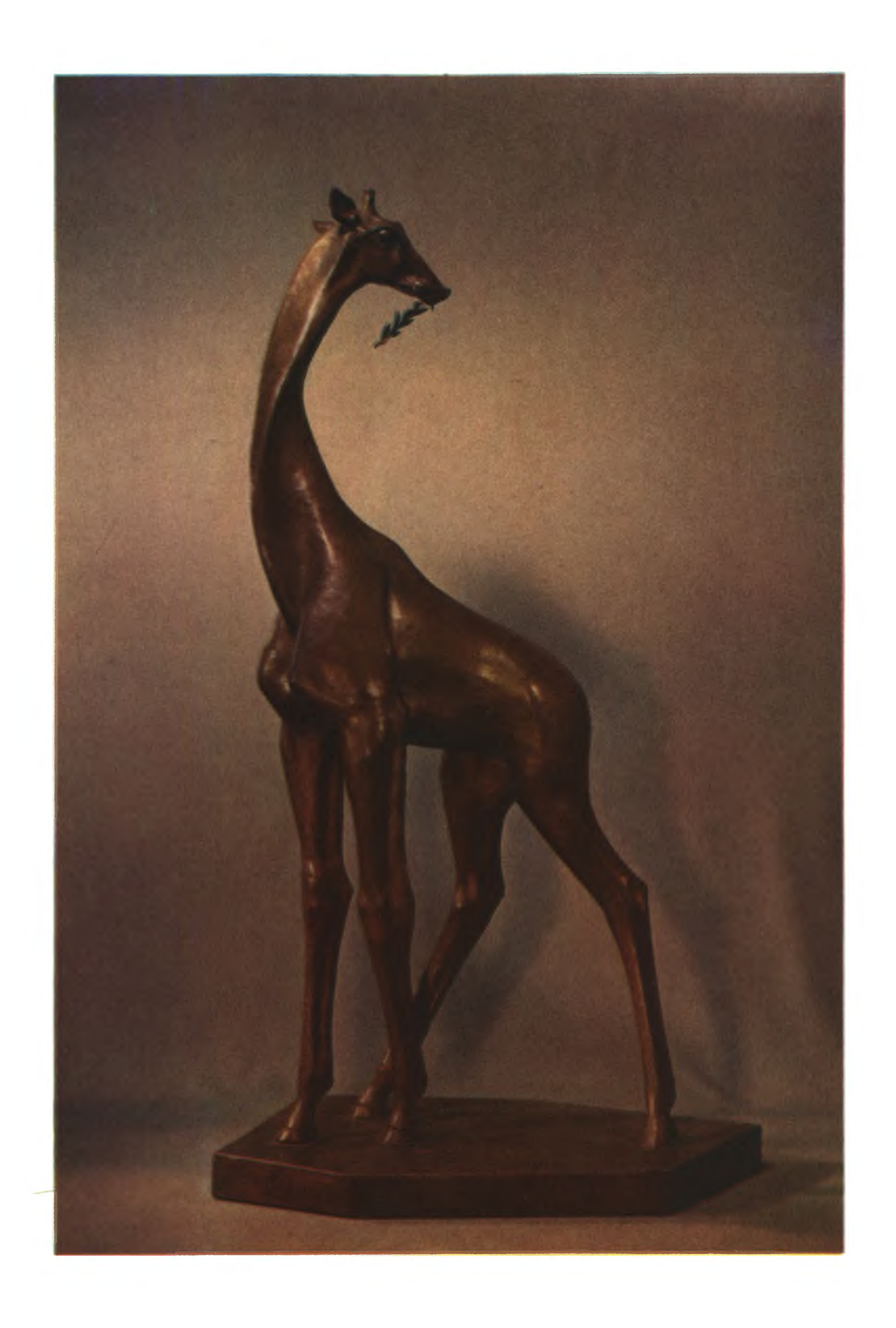
Бой оленей. 1936





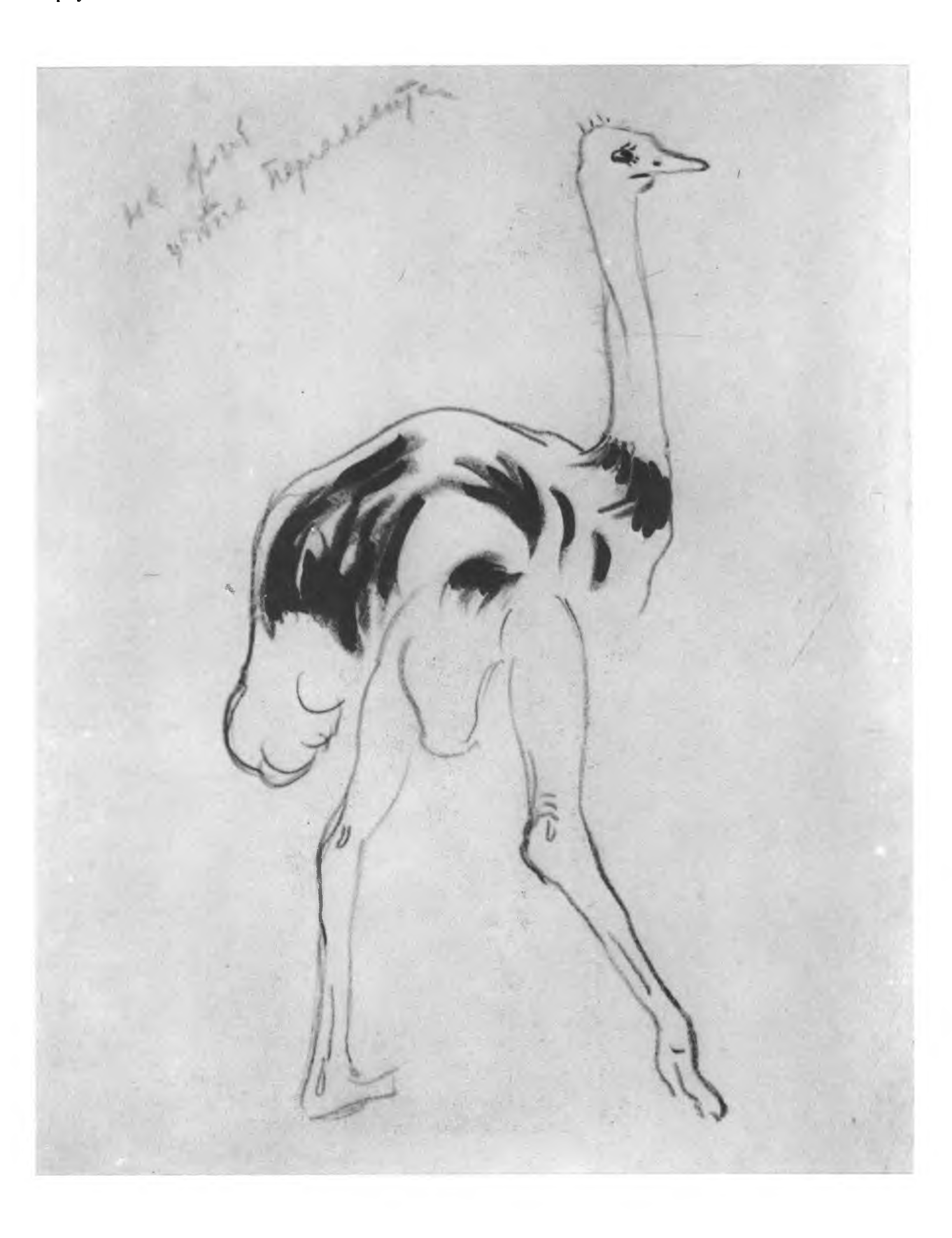
Жирафа. Фрагмент

Жирафа. 1938



Казуар. 1939

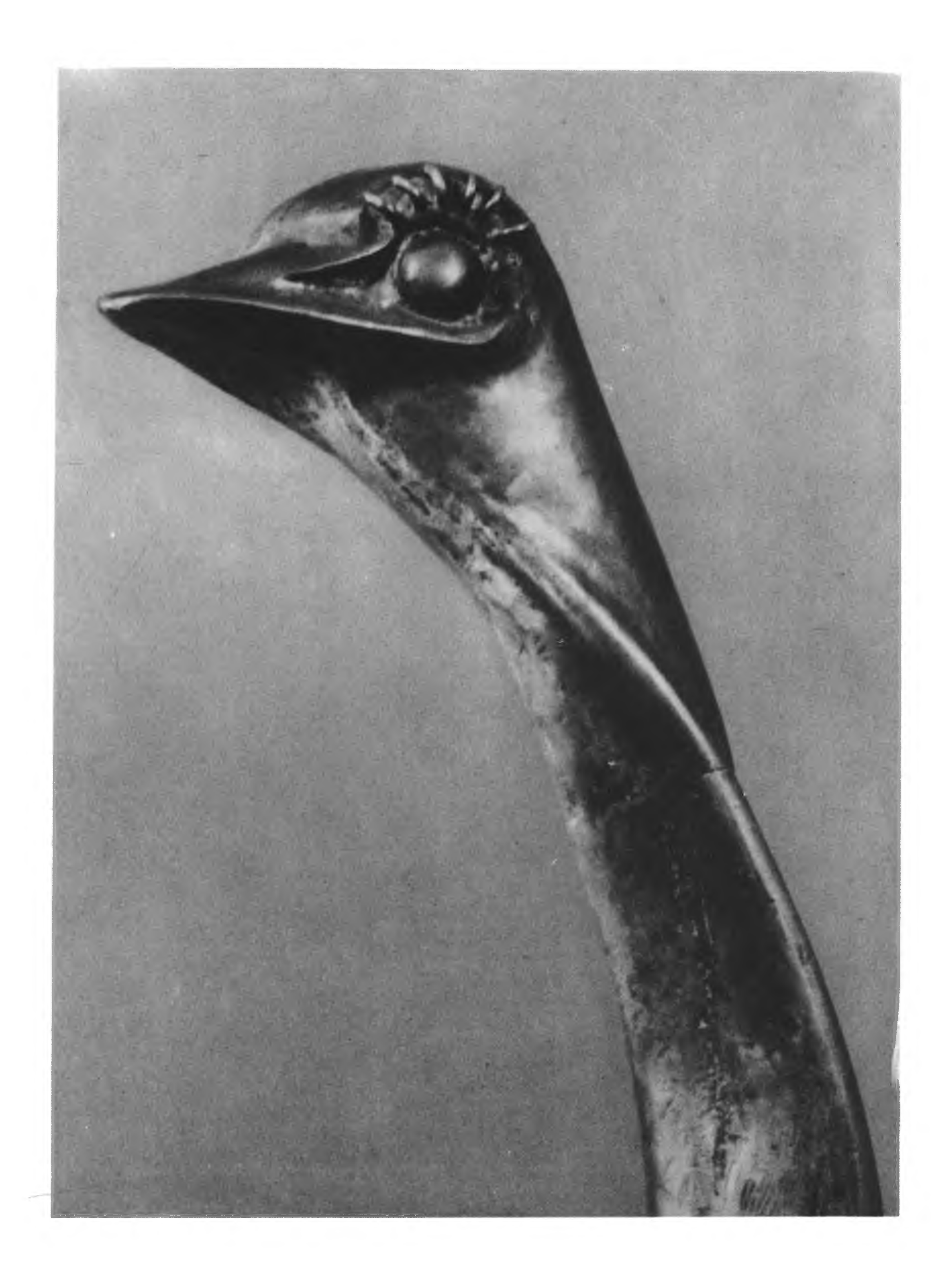
Страус. 1937







Страус. Фрагмент
Страус. Фрагмент



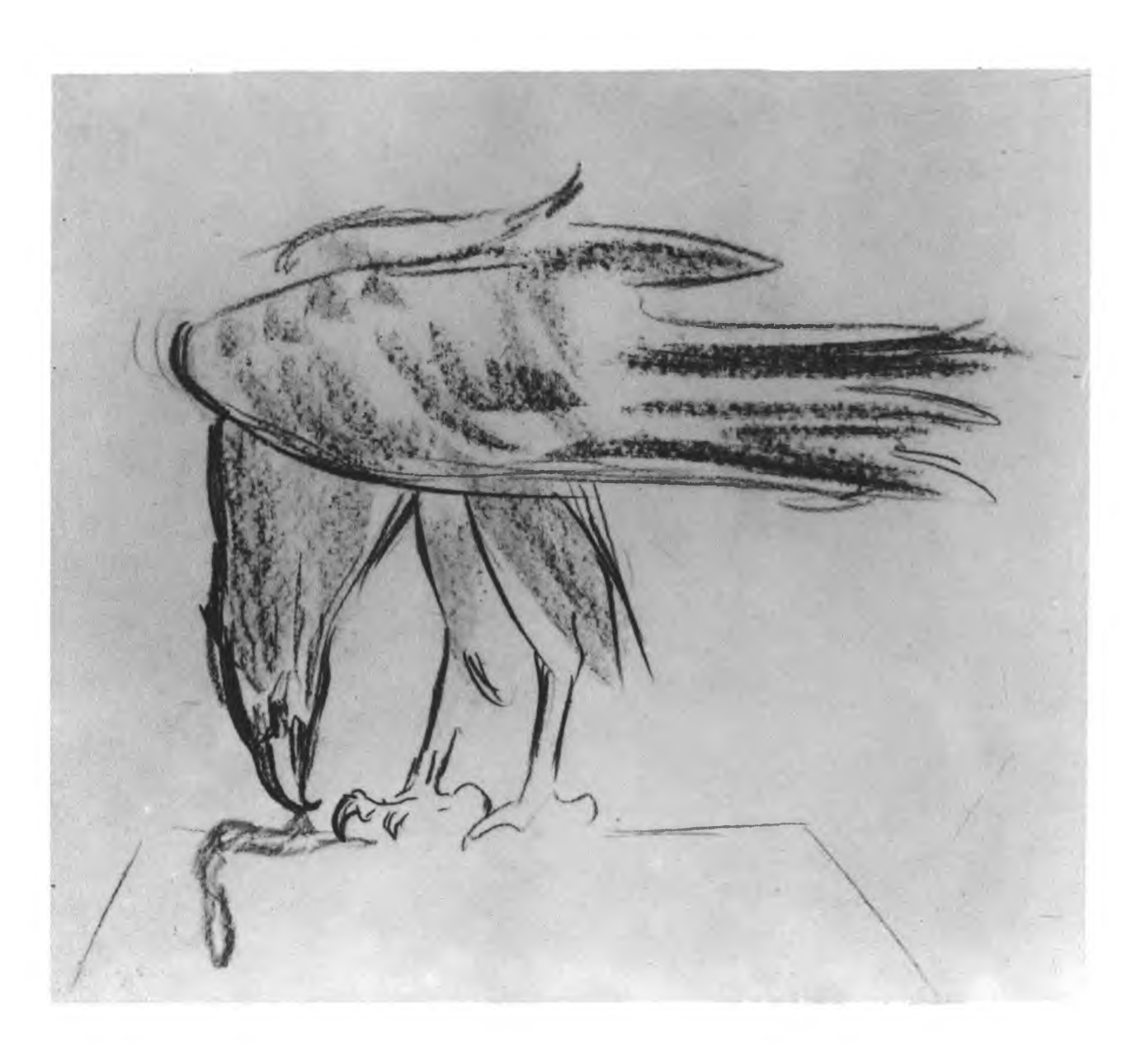


«Утро». Фрагмент

«Утро». 1932

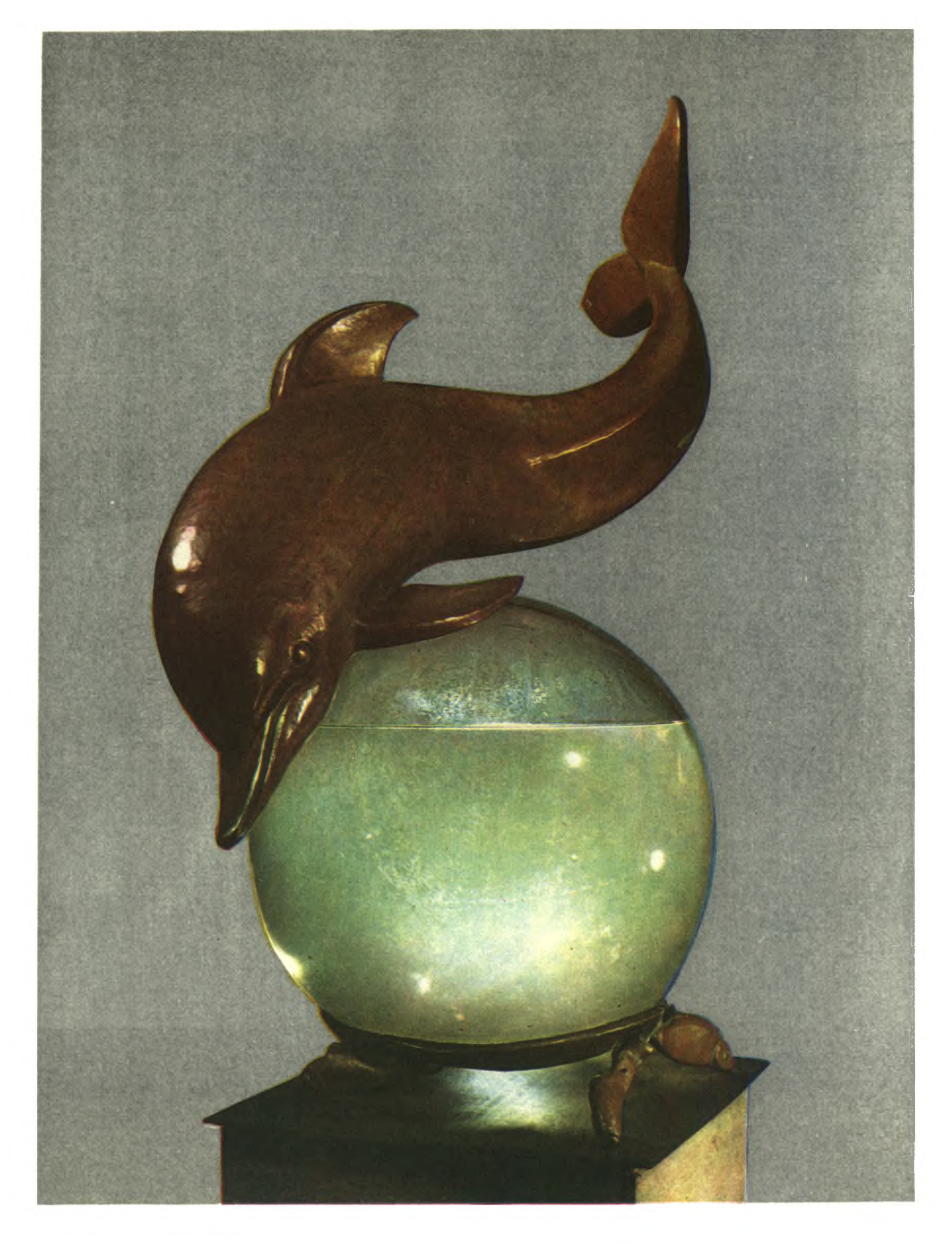


Орел. 1920-е гг.



Сокол прикованный. 1927





Дельфин. 1935

Рыба. 1927



Индюк. 1927



Индюк. 1927



Буревестник. Эмблема для автомобиля. 1936

Сатир. 1915







Медведица. Фрагмент

Медведица. 1927



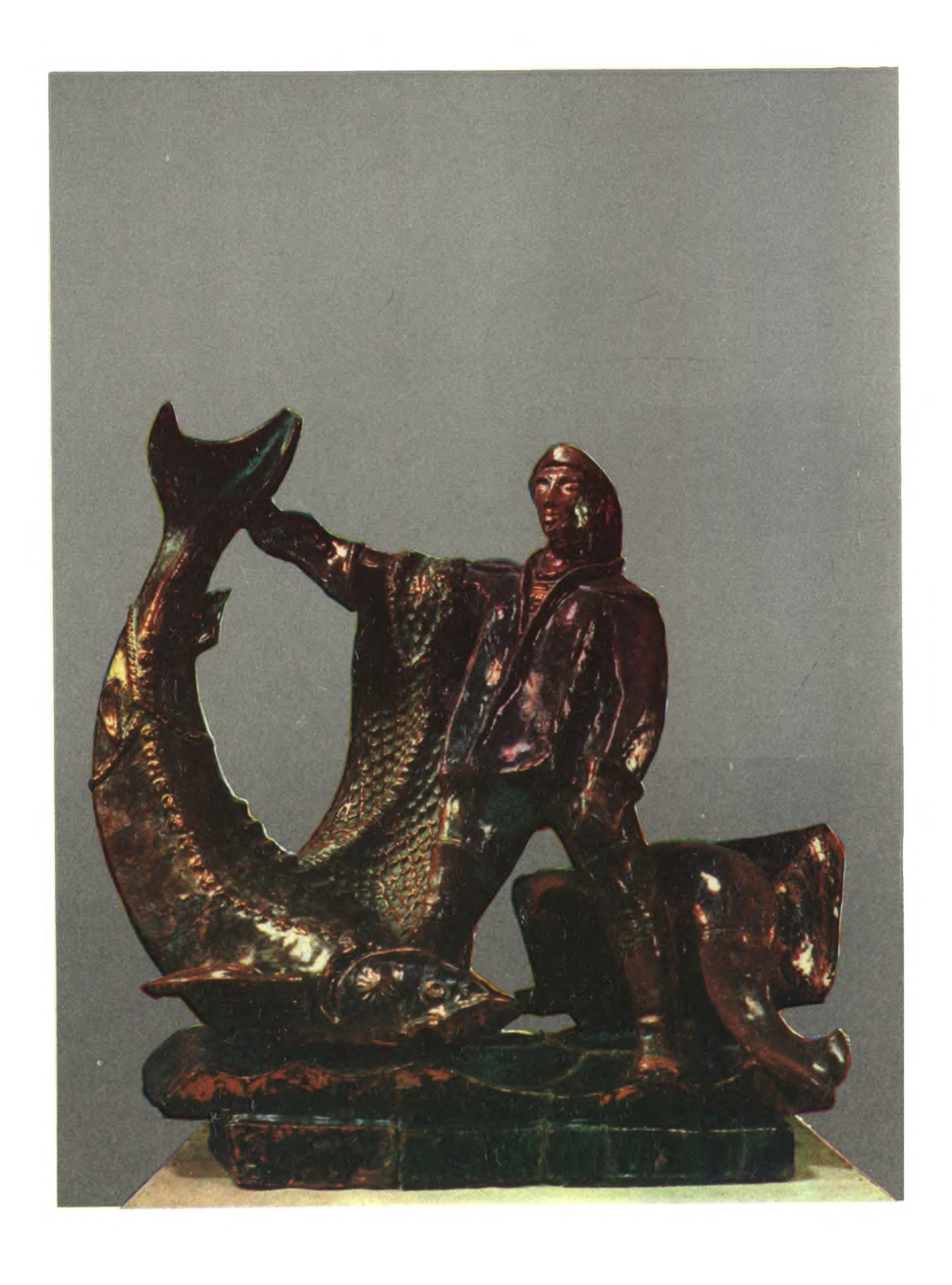
Бизон. 1912



Вепрь. 1927



Рыбак и рыба. 1937



Лось. 1912



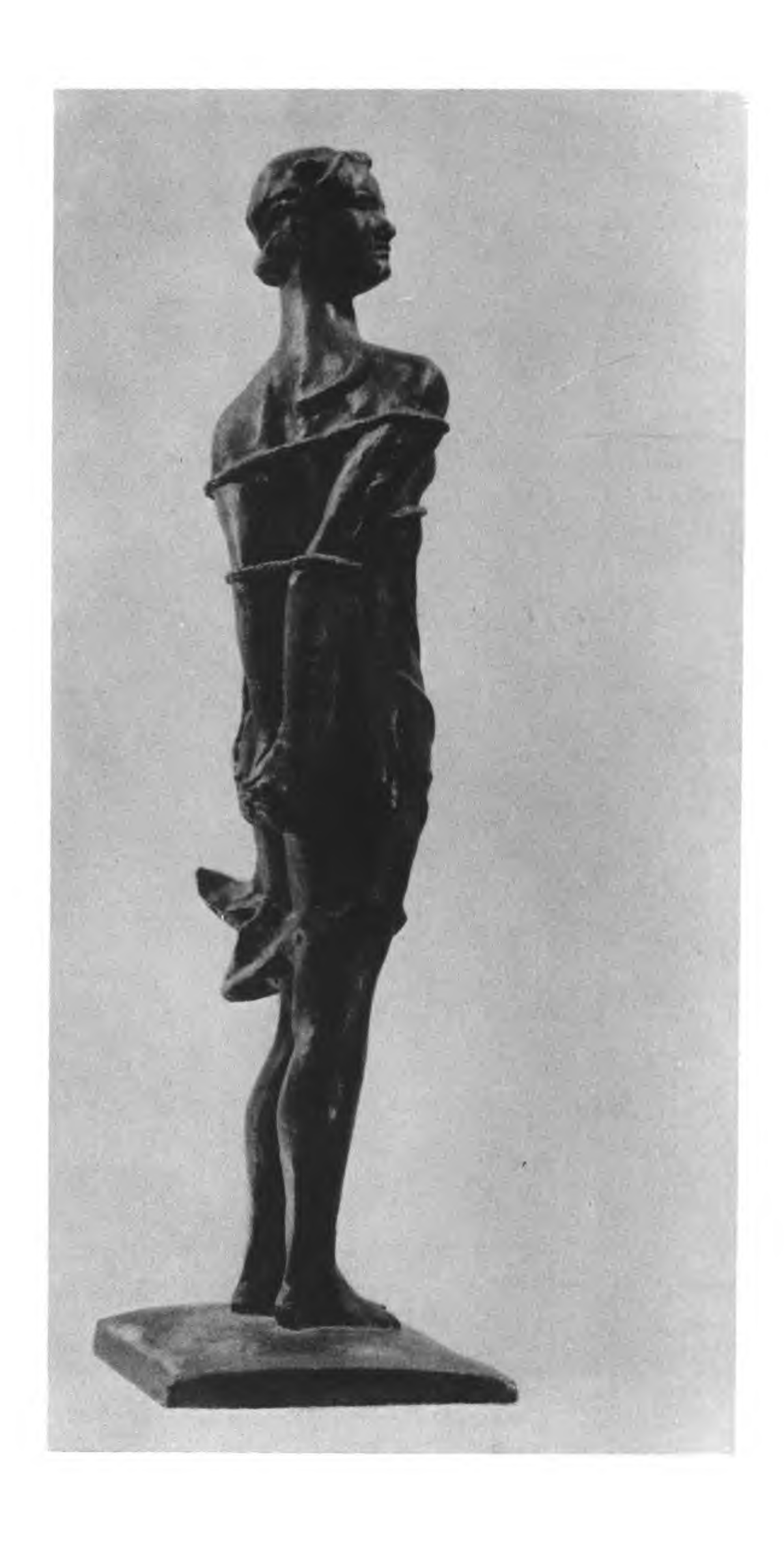
«Дух разрушения есть в то же время созидающий дух».
Мемориальная доска. 1918



«Кто не работает, пусть не ест». Мемориальная доска. 1918



Зоя Космодемьянская. 1942



Эскиз памятника В. И. Чапаеву. 1938




Ив. Ефимов

И. А. Крылов. Эскиз куклы. 1919

И. А. Крылов. Эскиз памятника. 1958



Тамбовская девка. 1914

Тамбовская баба. 1914





Зверь. 1915



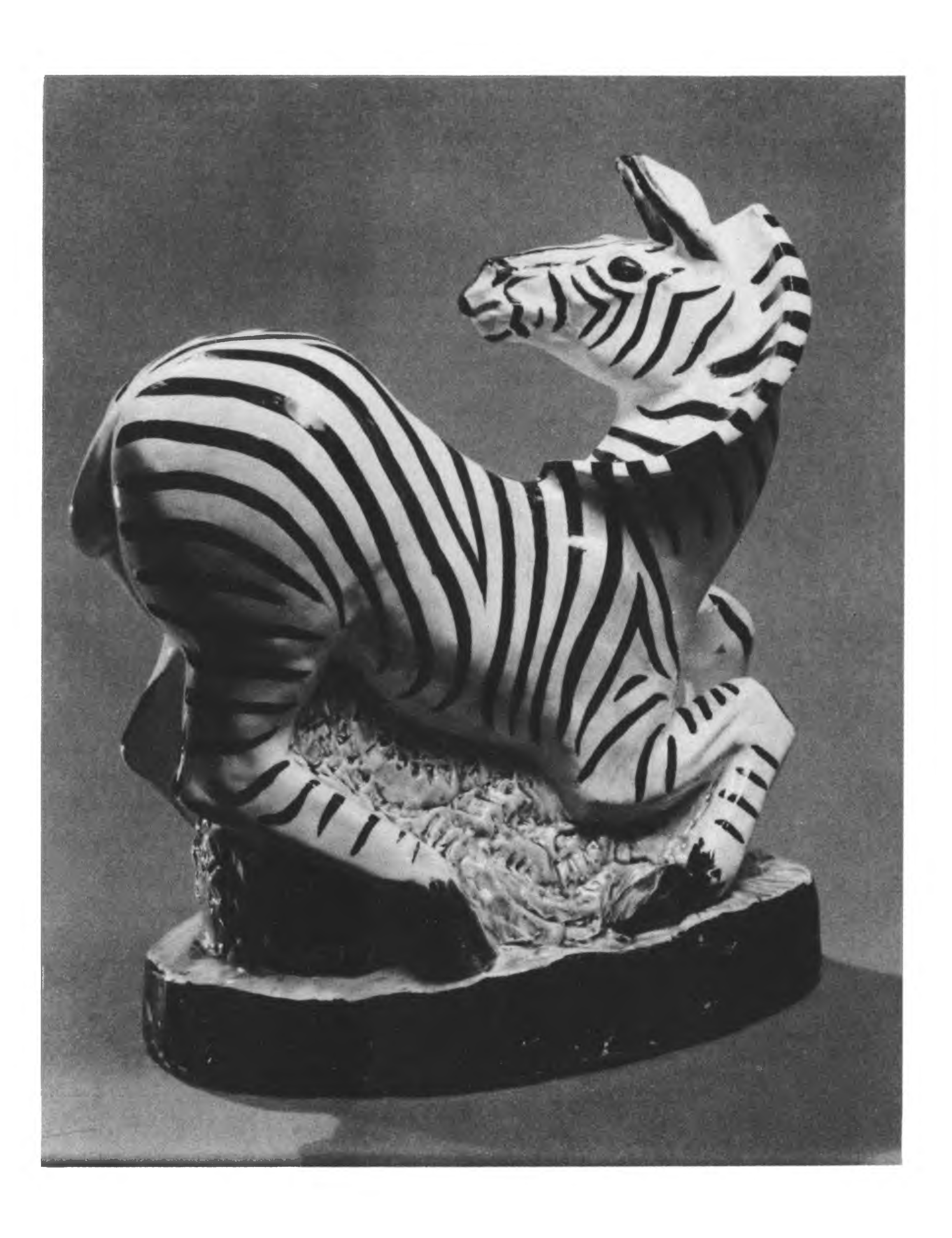
Ягненок. 1912



Леопард. 1936



Зебра. 1927



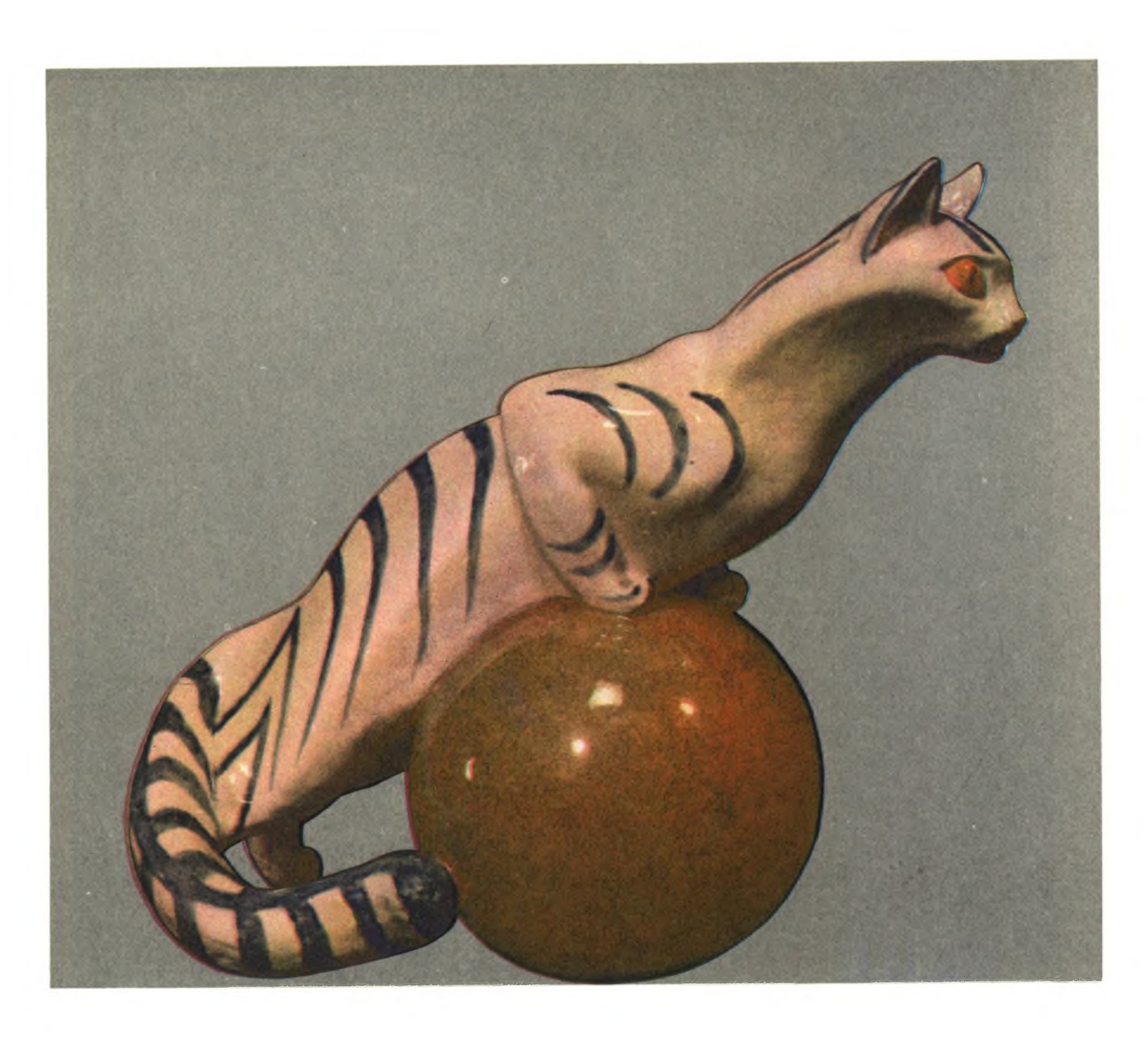
Конь. Эскиз скульптуры из литого стекла. 1923



Береговица. 1923



Кошка с шаром. 1935



Лань с детенышем. 1929



Декоративное блюдо «Гуси». 1934

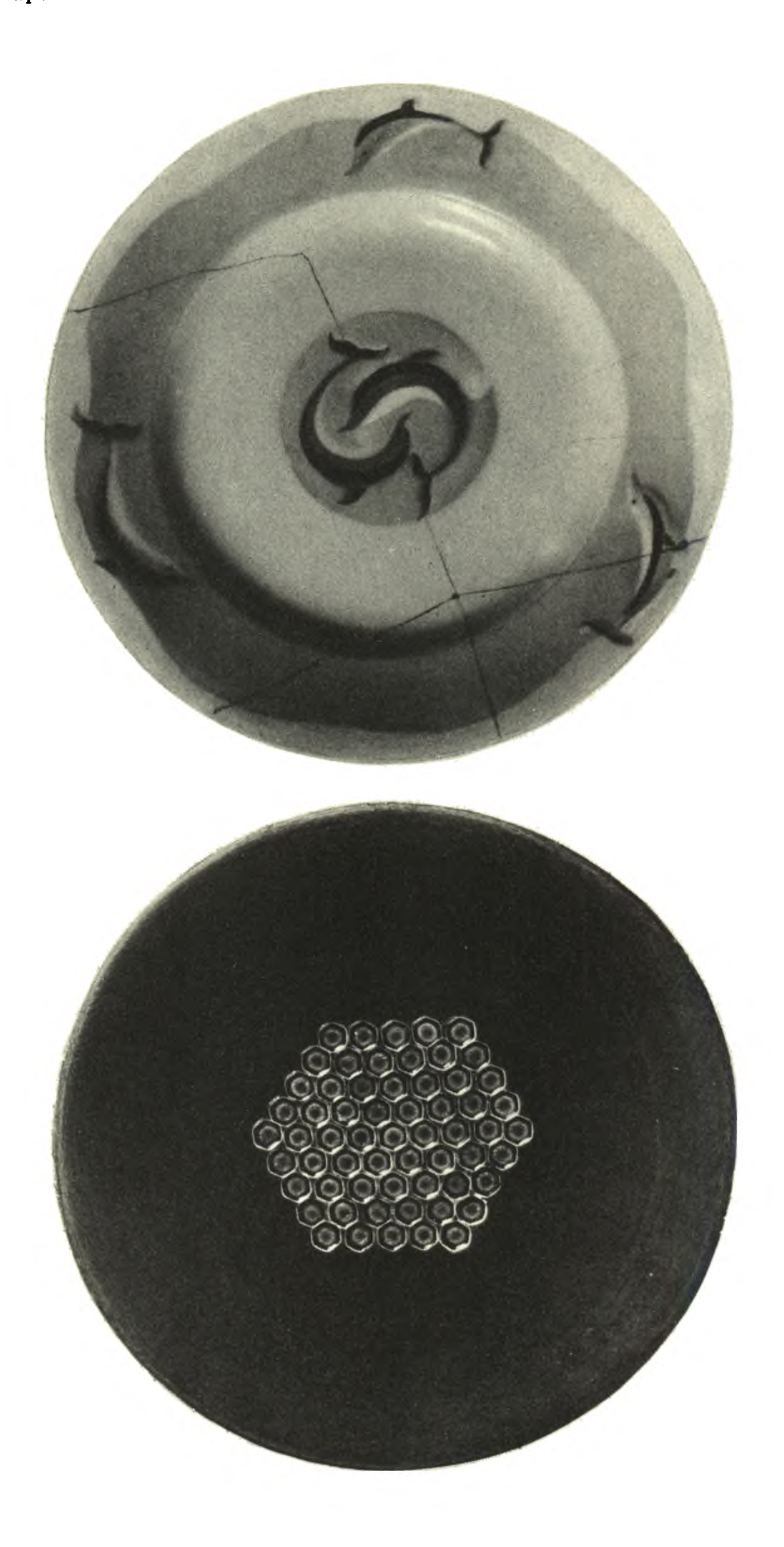


Тарелка «Павлины» для детского сервиза. 1934



Десертная тарелка «Дельфины». 1934

Десертная тарелка «Соты». 1934



Тарелка «Белка» для детского сервиза. 1934

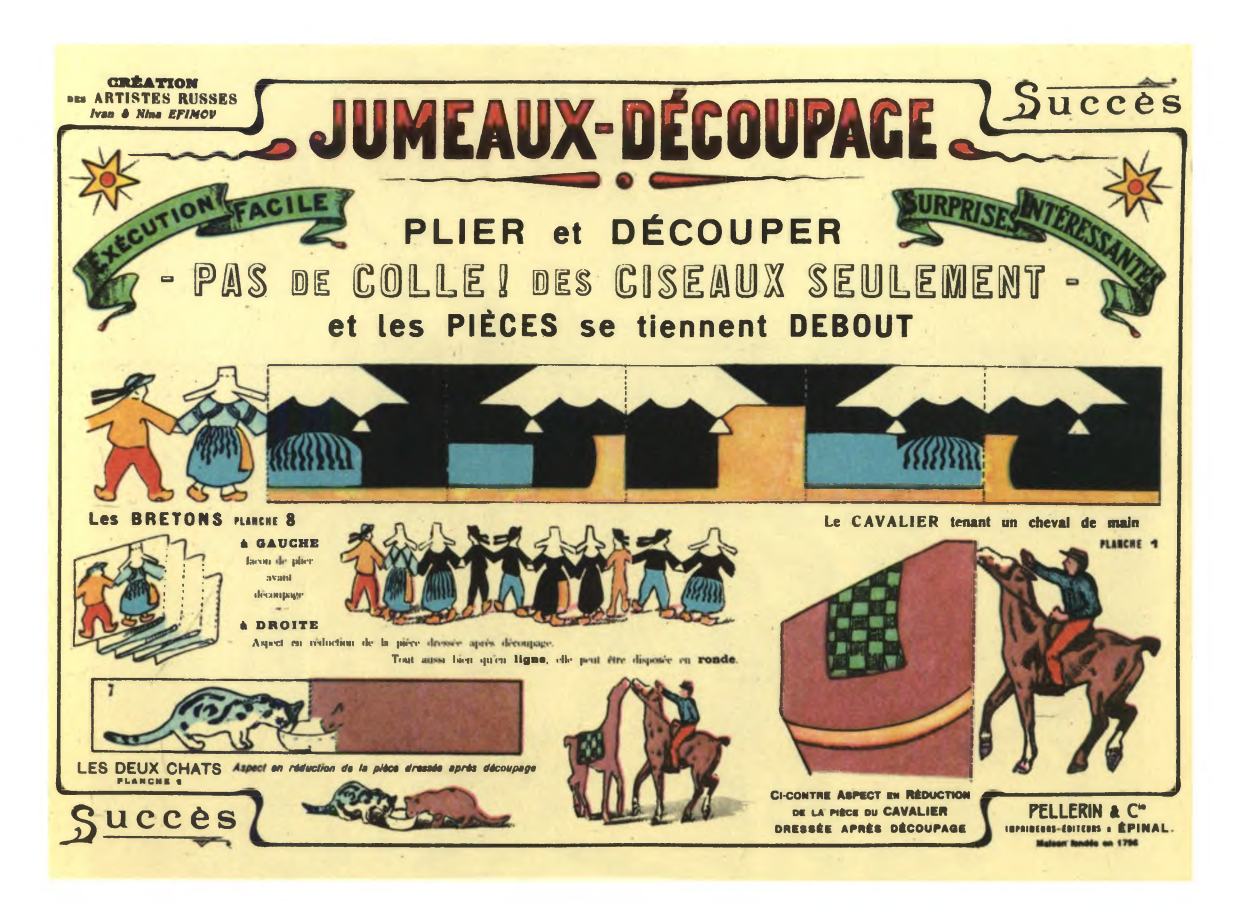
Тарелка «Петух» для детского сервиза. 1934



Медведь. Игрушка. 1907

Тигр. Игрушка. 1907

Близнецы. Вырезание из бумаги. 1910





Мужик. Эскиз куклы. 1920

Купец. Эскиз куклы. 1929





Эдип. Эскиз куклы. 1929

Карагез в лодке. 1929



Тень отца Гамлета. Эскиз куклы для театра теней. 1935



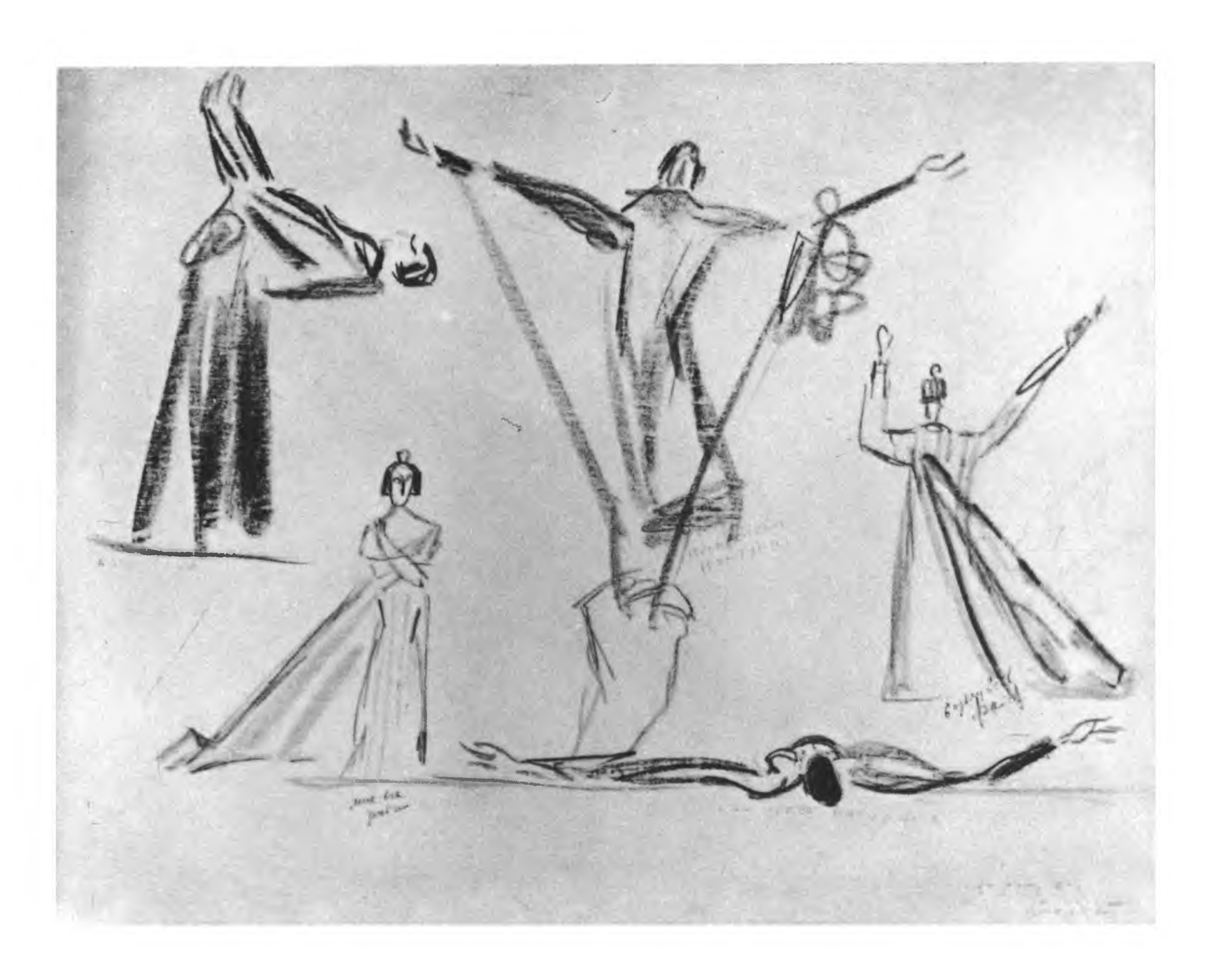
Японец. Эскиз куклы. 1929



Журавль и буржуй. Эскизы кукол. 1929



Режиссерская зарисовка мизансцен спектакля «Макбет» в кукольном театре. 1930



Куклы «Патер и блудница». 1932



Куклы «Негр» и «Принц». 1920



Кукла «А. С. Пушкин». 1930

Кукла «А. С. Пушкин» в игре










Кукла «Леди Макбет». 1930

Куклы «Иван Семенович» и «Настенька». 1927



Огненный бык. 1930



Огненный кабан. 1940-е гг.



Единорог и девушка. 1928



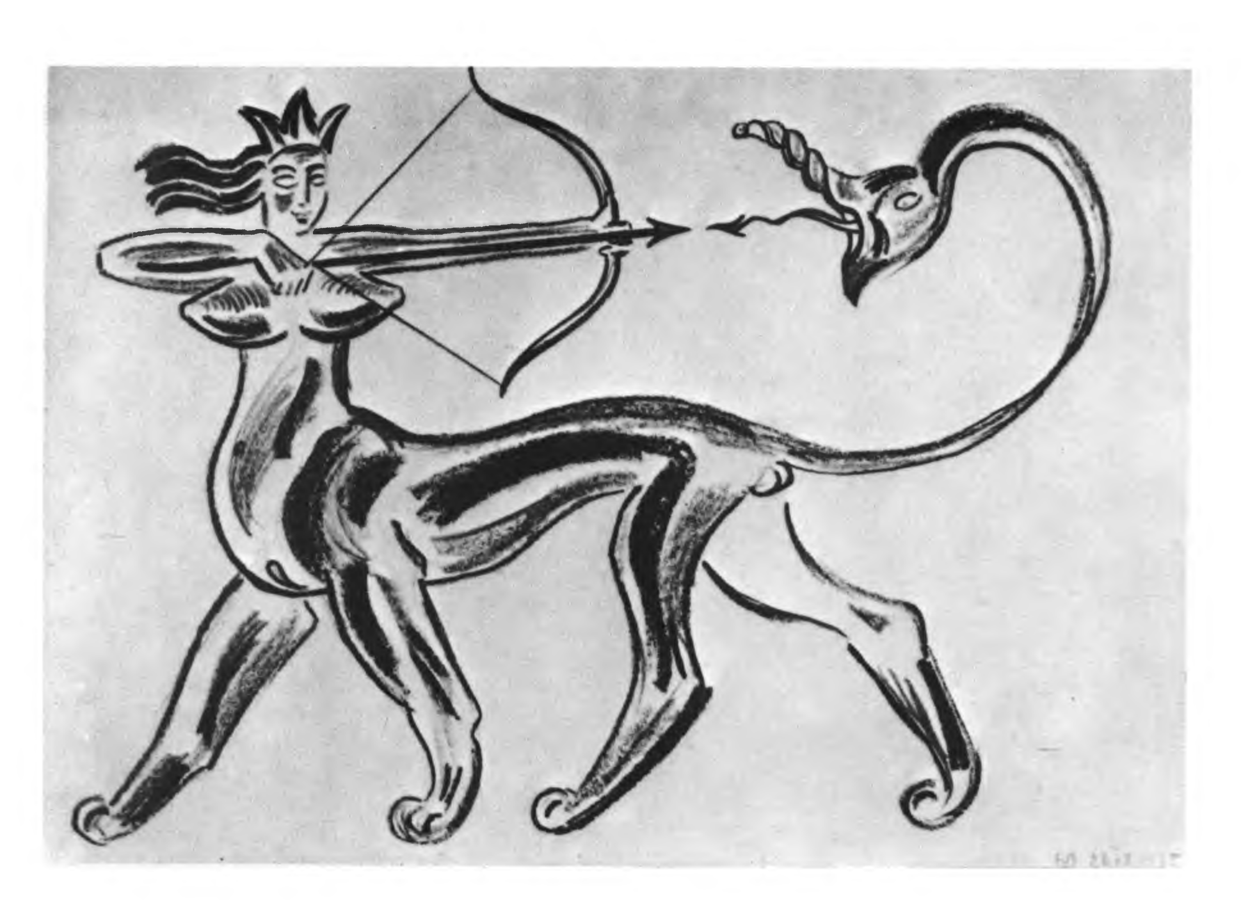
Единорог и девушка. 1933



Грифон и женщина. 1933



Из Апокалипсиса. 1935



Тигр и пантера. 1940-е гг.



Иллюстрация к стихотворению А. С. Пушкина «Торжество вакха». 1934—1935



Верблюд. Эскиз для карнавального шествия. 1928



Пленница. Иллюстрация к книге «Эрьзянский эпос».
1932



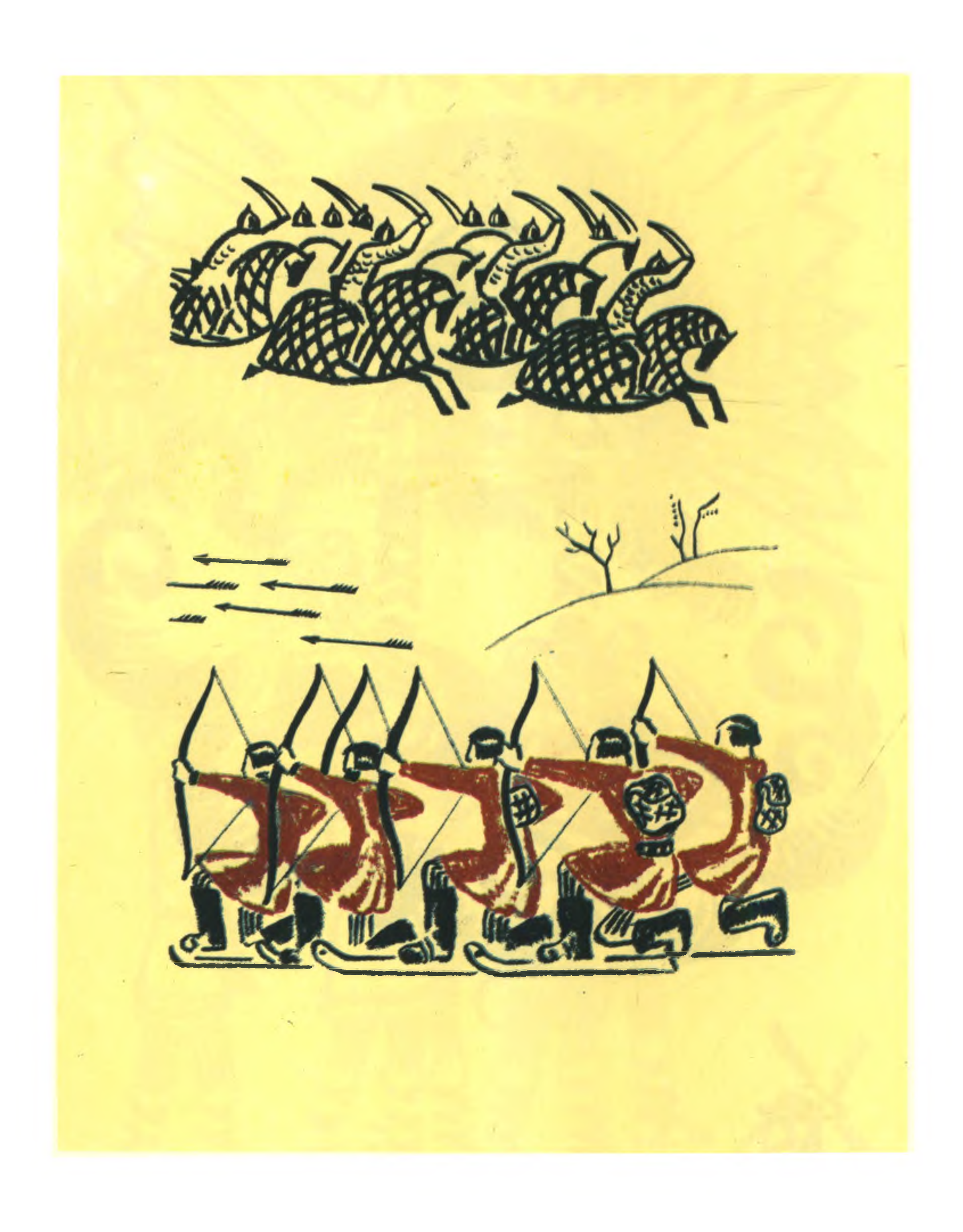
Проводы невесты. Иллюстрация к книге «Эрьзянский эпос». 1932

На облаке. Иллюстрация к книге «Эрьзянский эпос». 1932





Битва. Иллюстрация к книге «Эрьзянский эпос». 1932



На возу. Иллюстрация к книге «Эрьзянский эпос». 1932



Книга «Петрушка». Обложка и иллюстрации. 1920

Обложка книги «Кот козел да баран». 1924









КОТ КОЗЕЛ ДА БАРАН

рис И. С. Ефимов



ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

1924

Иллюстрация к сказке «Мена». 1929



Разворот книги С. Федорченко
«Как машина зверей всполошила». 1927

А Мышь
говорит: — Ишь,
не боится, гудит,
небось, его никто не когтит,
а я, Мышь, со страху,
потею да чахну,
а я, Мышь, чуть свистну,
сразу в чьих ни-то когтях повисну...

Говорит Еж:
— Этот, — говорит, — зверь, больно не хорош,
не ёжится,
не корёжится,
да еще на нем и кожух,
может, — говорит, — то и не зверь вовсе,
а жук...



Слепой Крот
раззявил рот:
— Ох, — говорит, — охоню,
нет, — говорит, — и под землей покою,
этот зверь как по дороге несется,
так у меня под землей все трясьма трясется...



А из норки Суслик:
— Я, — говорит, — не боюся,
я свистун-пересмешник,
нос, — говорит, — у меня нежный,
а та машина
дурным духом надушила,
у ней, — говорит, — и рожа
ни на что не похожа,
ни носа у ней, ни рта,
глядеть, — говорит, — срамота,
ни пера, — говорит, — на ней, ни волоса,
да и насчет голоса,
хоть и здоровый,
а не громче коровы.

Говорит Хорь:
— Вот мне так горе,
всполохнет этот орало птенцов,
да еще матерей-отцов,
никак мне тогда в гнездо не залезть;
а что я стану есть
окромя птичьей крови?
А я зверь нездоровый,
а я зверь худящий,
станет мне теперь и того тяжче...

Тамбовская баба. 1914



Качели. 1930-е гг.



Бабы со ступой. Из серии «Русские женщины». 1925



В поле. Из серии «Русские женщины». 1925

Тамбовские девки. Из серии «Русские женщины». 1925

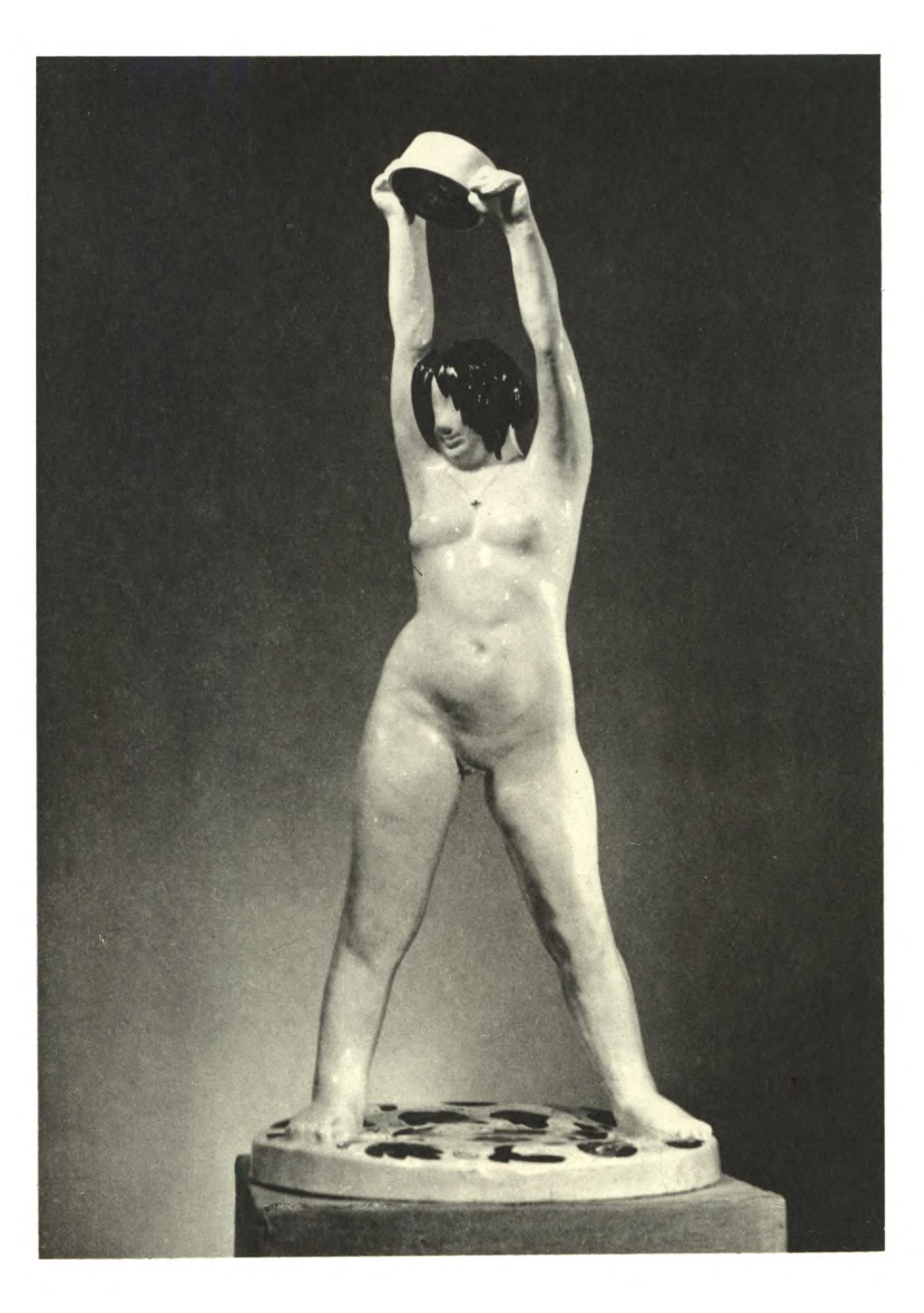




Обнаженная натура. (Не датир.)

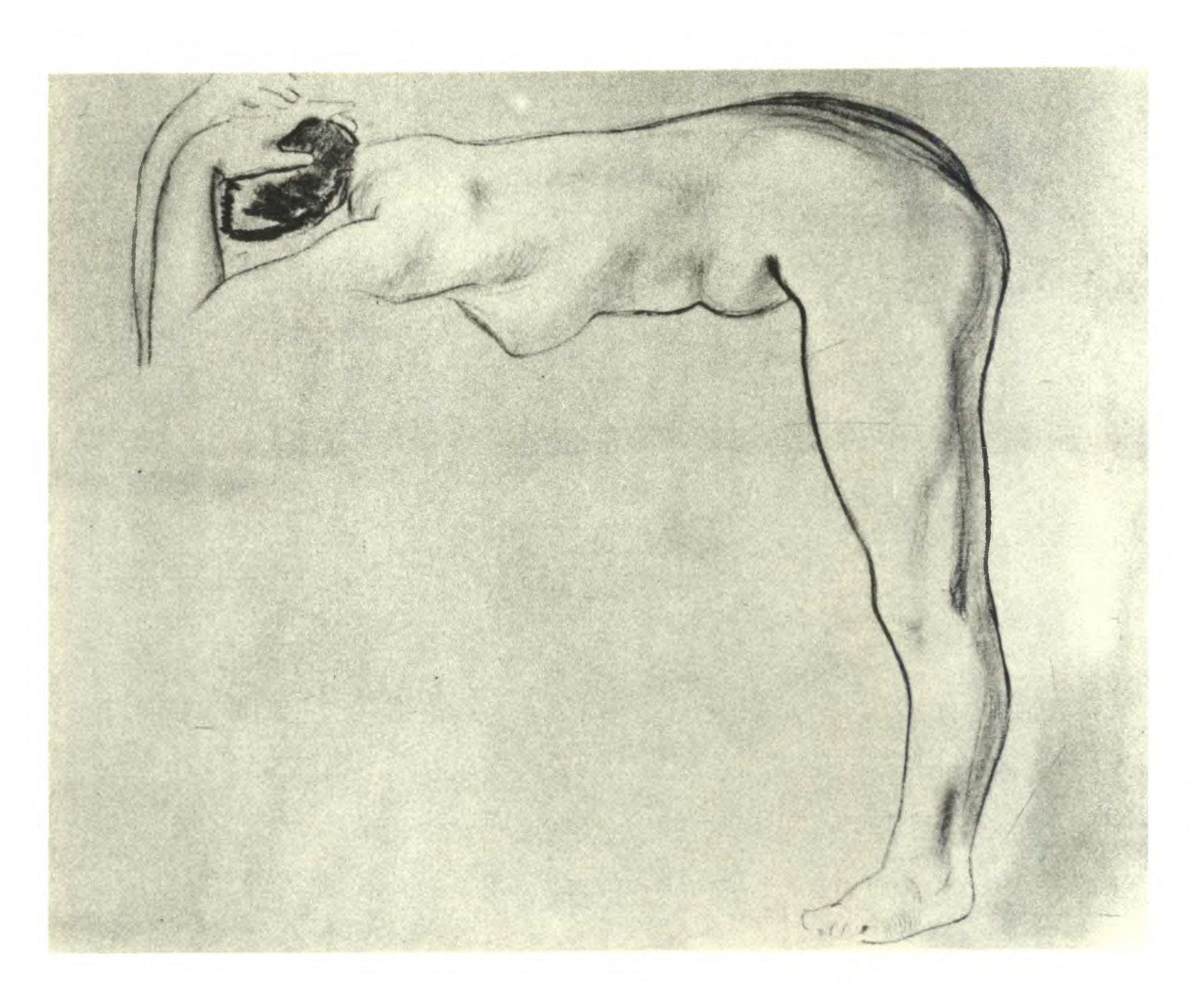
Вода. 1913

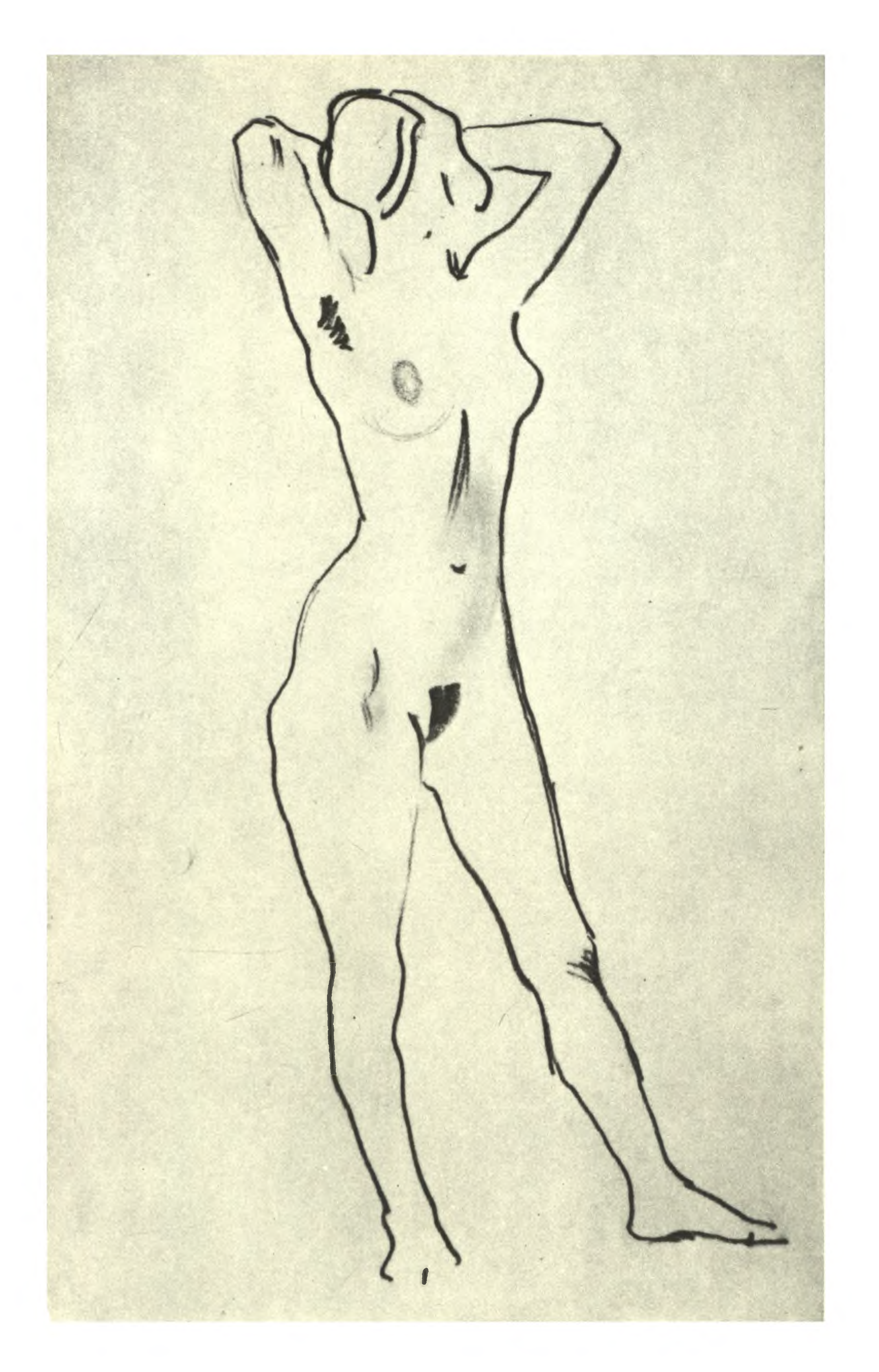


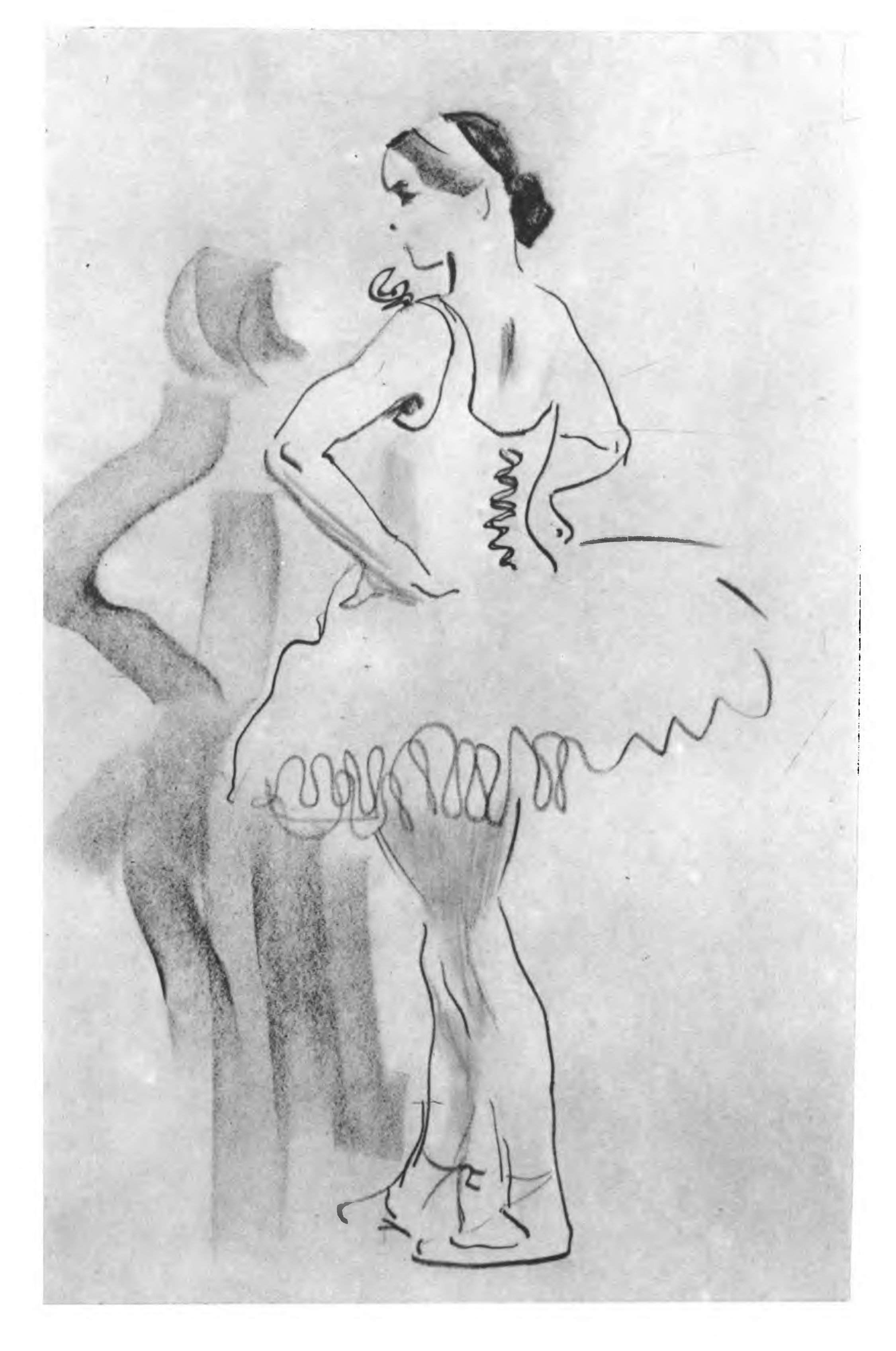


Обнаженная натура. (Не датир.)

Обнаженная натура. (Не датир.)





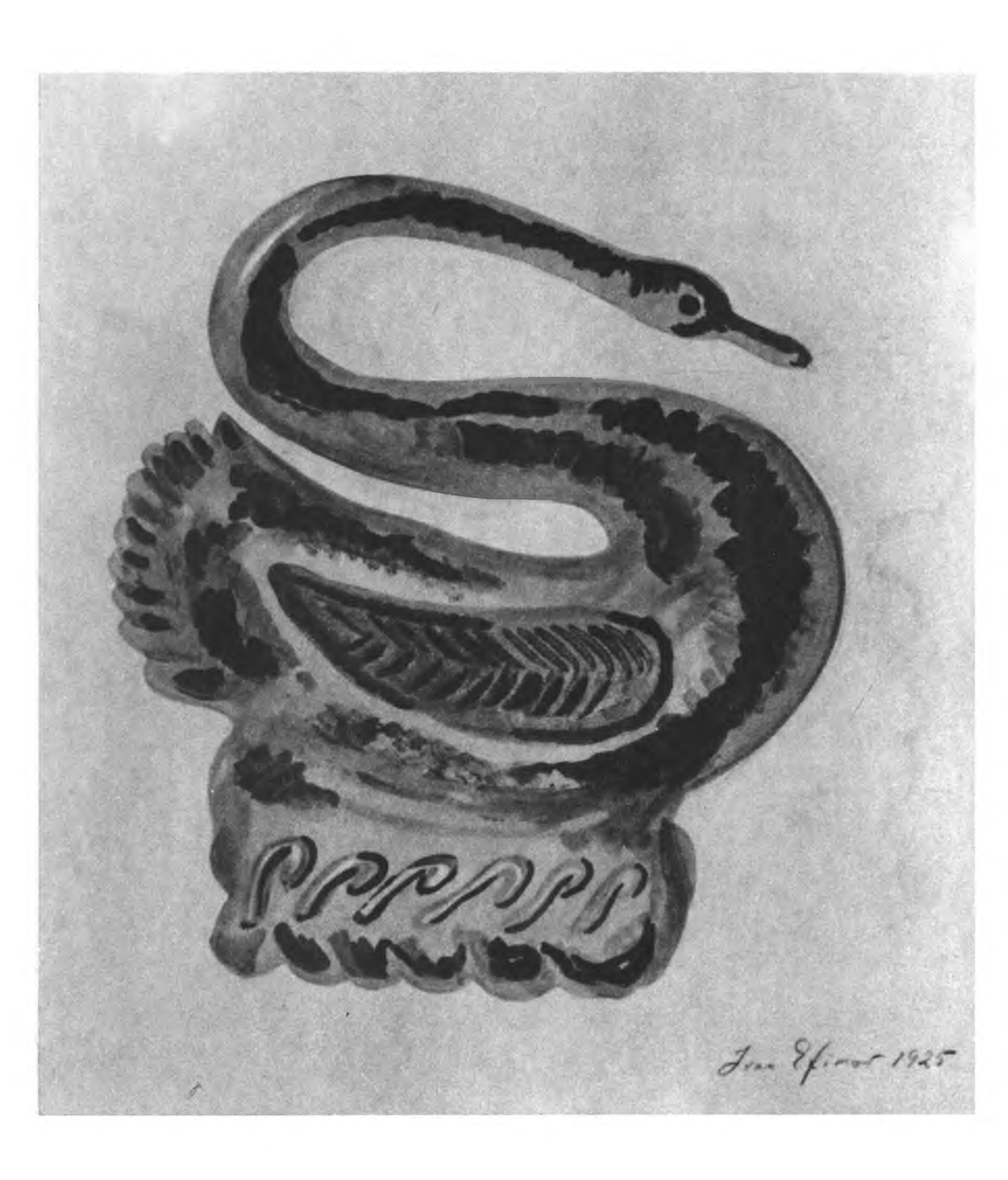


Балерина. 1910

Обнаженная натура. (Не датир.)



Московский крендель «Лебедь».
Набросок с изделия русских пекарей. 1925





Тверской пряник «Павлин».
Набросок с изделия русских пекарей. 1925

Тверской пряник «Стерлядь».
Набросок с изделия русских пекарей. 1925

Архангельский пряник «Оленья упряжка».
Набросок с изделия русских пекарей. 1925



Московский крендель. «Павлины».
Набросок с изделия русских пекарей. 1930

Московский крендель «Корова».
Набросок с изделия русских пекарей. 1925





Архангельский пряник «Мама с дочкой».
Набросок с изделия русских пекарей. 1925

Архангельский пряник «Лев».
Набросок с изделия русских пекарей. 1925

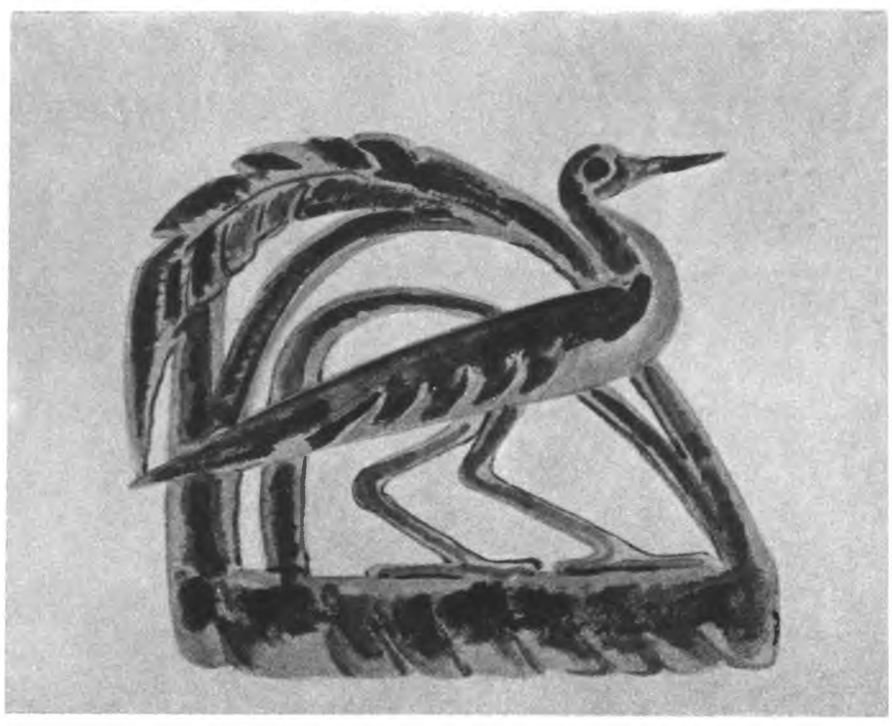




Московский крендель «Птица с птенцами».
Набросок с изделия русских пекарей. 1925

Московский крендель «Цапля».
Набросок с изделия русских пекарей. 1925





Голова верблюда. Карнавальная маска. 1929



Приложение

Основные даты жизни и творчества И. С. Ефимова

1878	Родился 24 февраля (нов. ст.) в Москве.
1888—1896	Учился в гимназии Л. Поливанова в Москве.
1896—1898	Посещал частную художественную студию Н. А. Мартынова.
1898—1900	Учился в Московском университете.
1898—1901	Посещал частную художественную студию Е. Н. Званцевой в Москве.
1904	Первое путешествие за границу (Германия, Австрия, Италия, Голландия, Швеция).
1906—1908	Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества.
1906	Женился на Н. Я. Симонович. Первая выставка; участвует как живописец на XXIII выставке Московского товарищества художников.
1908—1911	Второе путешествие за границу (Франция, Германия, Испания, Англия).
1909	Награжден серебряной медалью Министерства финансов России за художественную игрушку.
1916—1918	Солдат-артиллерист действующей армии, Румынский фронт.
1918	Заведовал народными гуляниями в Сокольниках. Участвовал в оформлении «Окон РОСТА» в Москве.
1918—1930	Преподавал скульптуру во Вхутемасе (впоследствии Вхутеине), Москва.
1918—1943	Участвовал, совместно с Н. Я. Симонович-Ефимовой в организации и выступлениях кукольного театра художников Ефимовых (Первый детский театр Московского Совета — 1918; гастроли в Московской и Центрально-черноземной областях — 1920, по Волге и Каме — 1921, концерты в Москве).
1926—1927	Заместитель председателя Общества русских скульпторов.
1930—1932	Участвовал в этнографических экспедициях Центрального музея народоведения в Башкирскую АССР и Удмуртскую АО.
1937	Награжден золотой медалью на Международной выставке в Париже за скульптуру «Рыбак с рыбой» и «Бык».
1952	Женился на А. Н. Ветрогонской.
1956	Присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.
1958	Награжден серебряной медалью на Международной выставке в Брюсселе за скульптуру «Лань с детенышем». Присвоено звание народного художника РСФСР Присвоено звание почетного члена Международного Союза кукольников («За деятельность в театре в духе гуманизма»).
1959	Последняя прижизненная выставка в Москве, совместно с выставкой картин Н. Я. Симонович-Ефимовой. Скончался 7 января.

Список произведений

ЖИВОПИСЬ

1906 **А. Н. Тольский**
Картон, масло. 58×65
Лошадь «Зорька»
Картон, цв. кар., пастель. 27×22
Лошади ночью
Картон, гуашь. 39×58

1910 **Наташа Симонович**
Дерево, масло. 39×23
А. Н. Тольский
Картон, масло. 58×70

1912 **Портрет В. А. Серова**
Картон, масло. 50×60

СКУЛЬПТУРА

1897—1900 **Водовоз***
Мастика. Выс. ок. 20
Сумасшедшая*
Воск. Выс. ок. 20
Прибежали в избу дети*
Воск. Выс. ок. 20
Лев и комар*
Мастика. Выс. ок. 20
Слепой* Над пропастью
Мастика. Выс. ок. 20

1900—1904 **Буланка***
Этюд. Бронза
Собака генерала Киановского*
Гипс

1905 **Черная пантера***
Майолика.
Лев и Геракл
Терракота. 25×18. Переведена в бронзу в 1968 г.

1906 **Слон***
Подставка для лампы. Майолика. 20×20×10
Медведь
Подсвечник. Майолика 16×11×13
Слон*
Пепельница. Терракота.
Леля Дервиз
Барельеф. Фарфор. 28×26
Гос. Русский музей.
Умирающая лань
Барельеф. Фарфор. 17×21
Гос. музей керамики. Кусково
Бой козлов
Барельеф. Дерево. 30×80
Частное собрание. Париж.

1907 **Орел***
Гипс тон.
Две лисицы*
Гипс.
Пахарь*
Гипс.
Андрей Белый
Барельеф. Фарфор. 26×30
Гос. Русский музей.
Айседора Дункан
Горельеф. Терракота. 30×20

1908 **Пума**
Майолика. 47×40×17
Гос. музей керамики, Кусково. Частное собрание
Н. Ефимова*
Барельеф. Терракота.
Спящий Адриан*
Терракота. 20×45×20

1909 **Коленопреклоненный козел**
Барельеф. Майолика. 56×65. Гос. Русский музей.
Бой козлов
Цветной гипс. Частное собрание. Париж.

1910 **Созерцание**
Бронза. 20×12×8. Собрание М. С. Цейтлин. Париж.

1911 **Страсть**
Дерево. 71×50×25. Музей в Триесте. Италия; повторен в бронзе. Татарский музей изобразительных искусств. Казань.
Голова львицы
Бронза. 35×42×20. Гос. Третьяковская галерея.
Лось
Бронза. 35×30. Собрание М. С. Цейтлин. Париж.

1912 **Золотой телец**
Бронза. 25×27×10. Гос. Русский музей; Гос. Третьяковская галерея.
Ягненок
Фаянс. 56×36×35. Гос. музей керамики. Кусково; Гос. Русский музей. Гос. Третьяковская галерея; музей Гос. центрального театра кукол. Москва.
Лягушка
Гипс. 10×10.
Две лягушки
Гипс. 17×12
Лось
Горельеф, дерево. 138×112×11. Гос. Третьяковская галерея.
Греческая маска[1]
Терракота. 66×58.

1913

Вода
Фаянс. 93×38×38. Гос. музей керамики. Кусково.
Бизон
Дерево. 61×65×30. Гос. Третьяковская галерея.

1914

Тамбовская баба[2]
Фаянс. 39×28×18. Гос. Русский музей; Гос. музей керамики. Кусково; Хабаровский художественный музей.
Тамбовская девка*
Фаянс. 50×25×20. Гос. Русский музей; Гос. музей керамики. Кусково; Хабаровский художественный музей.
Надгробие А. Тольскому*
Гипс
Геракл с быком
Барельеф. Терракота.
58×46.
Крестьянский мальчик*
Гипс. 20×20×80.
Борющиеся козлы*
Дерево.

1915

Сатир[3]
Бронза. 42×26×9.
Руфь и Вооз*
Барельеф. Гипс.
Зверь
Дерево. 78×101×28. Гос. Третьяковская галерея.
Львица
Дерево. 35×144×35. Гос. Третьяковская галерея.
Четыре сатира*
Эскиз ножек для ложа. Гипс.

1918

Самсон*
Мемориальная доска. Цемент. На здании Гос. библиотеки им. В. И. Ленина. Москва.
Лев Революции*
Мемориальная доска.
Цемент. На здании Гос. библиотеки им. В. И. Ленина. Москва.
Пробивающий туннель*
Мемориальная доска. Цемент. На здании Министерства путей сообщения. Москва.
«Кто не работает, пусть не есть»*
Мемориальная доска.
Цемент. На ограде бывш. Артиллерийского училища на Гоголевском бульваре.
Геракл с быком*
Мемориальная доска.
Цемент. Установлена на здании Гос. академического Малого театра.

1921

Лось*
Проект фонтана для рабочего поселка. Гипс.

1922

Проект памятника К. Марксу
Местонахождение неизвестно.

1923

Проект памятника Я. М. Свердлову
Гипс. 40×20×20.
Береговица
Терракота. 41×40×20
Переведена в стекло в 1958 г.
А. Н. Островский
Проект памятника. Гипс.
55×25×23. Гос. Центральный театральный музей им. А. Бахрушина.
Москва.

1924

А. Н. Островский*
Вариант проекта памятника.
Высота ок. 50.
Водяной бык.
Модель для отливки в стекле.
40×30×20. Гипс

1925

Вепрь
Гипс. Выполнен в дереве в 1932 г. 110×90×60. Музей в Триесте. Италия.

1927

Сокол прикованный
Мастика. Переведен в кованую медь в 1933 г.
37×28×47. Гос. Третьяковская галерея.
Рыба
Кованая медь, стекло.
30×48×18. Гос. Третьяковская галерея.
Медведица
Дерево. 124×78×100
Звери («Лиса», «Собака, «Тигр»)
Медь. 6×15×3.
Зебра
Фаянс. 43×35×22. Гос. Третьяковская галерея; Гос. музей керамики. Кусково.
Индюк
Гипс. 50×60×50. Переведен в кованую медь в 1929 г. Художественный музей БССР. Минск. Повторен в майолике в 1958 г.— Серпуховской историко-художественный музей.
Акробатка с шаром
Фаянс. 42×38×17. Гос. Русский музей, собр. А. А. Сидорова.
С. М. Буденный на коне
Бронза. 40×50×20. Местонахождение неизвестно.
К. Е. Ворошилов на коне

Бронза. 40×50×20. Местонахождение неизвестно.
Лань с детенышем
Гипс.

1929 **Лань с детенышем**
Гипс. Переведена в фаянс в 1936 г. 75×25×56. Гос. Русский музей; Гос. музей керамики. Кусково.
Голова верблюда
Карнавальная маска. Папье-маше. Переведена в кованую медь в 1966 г. 80×65×50. Дирекция выставок СХ СССР.
Пролетарий, будь начеку
Барельеф. Гипс. 80×80.
Красноармеец чистит лошадь
Переходящий приз
65×65×25. Местонахождение неизвестно.

1931 **Дорожное строительство**
Гипс. Барельеф. 300×200. Центральный музей народоведения.

1932 **«Утро» (Петух)**
Кованая медь, дерево.
131×27×55. Гос. Третьяковская галерея.
Башкир-ударник
Папье-маше. 120×86×43. Уфимский художественный музей.
Памятник Ивану Пастухову
Бронза. 250×100×100.
Ижевск.
Рельеф с изображением Дома Красной Армии
Серебро. 8×10. Центральный Дом Советской Армии.
Гусь*
Гипс.
Папье-маше, дерево, проволока. 180×30×30
Морж
Рельеф. Гипс. Модель для исполнения в камне. 10×12.
Занятие командных высот.
Сквозной рельеф. Бронза.
108×38

1933 **Гуси***
Фаянс
Совы
Подставка для книг. Фаянс. В 1958 г. повторены в керамике для массового распространения. 17×20×41.
Рыба
Модель фонтана. Папье-маше. 87×78. Переведена в бронзу в 1971 г.
Олень
Сквозной рельеф для фонтана. Папье-маше. Переведен в бронзу в 1959 г. 95×50. Гос. Русский музей; Дирекция выставок СХ СССР.
Лось
Подставка. Медь. 18×12
Лань
Подставка для книг. Медь. 18×12.
Медали с портретами А. И. Ефимова, Г. В. Дервиза, В. А. Фаворского, Н. В. Чехова*
Мастика
Два проекта памятника В. Шекспиру
Мастика.
Парящий ястреб
Кованая медь. 45×12×30
Гос. Русский музей.
Охота на лося
Сквозной рельеф. Бронза. 20×40. Гос. Русский музей.
Игра оленей
Сквозной рельеф. Бронза. 26×20. Гос. Третьяковская галерея.

1934 **Танец (Айседора Дункан)**
Бронза. 22×10×10.
Медаль по случаю чествования И. А. Зайцева
Бронза. Музей кукол Центрального театра кукол.
Москва.
Жницы*
Группа для здания оперного театра в г. Горьком. Мастика.
Гимнаст
Фигура для здания клуба мастеров искусств. Папье-маше. 68×20×20.
Пума
Мастика. Переведена в бронзу в 1958 г. 15×19×10. Гос. Русский музей.
Первое мая
Гипс. Переведено в фаянс в 1936 г. 55×56×17. Гос. Русский музей; Гос. музей керамики. Кусково; Гос. музей Революции. Ленинград.
Буревестник
Эмблема для автомобиля.
Никель, сталь. 12×8×2.
Четыре рельефа для облицовочных плит (Рабочий и работница)
Фаянс, кобальт. 40 × 30.
Куница
Фаянс. 25×80×30. Гос. Русский музей; Гос. музей керамики. Кусково.

Гуси
Блюдо. Фаянс. Диаметр 34. Гос. музей керамики. Кусково.
Козел
Блюдо. Фаянс. Диаметр 34. Гос. музей керамики. Кусково.
Тарелки для детского сервиза («Заяц», «Петух», «Гуси», «Павлин», «Белка», «Куница», «Индюк», «Козленок», «Дельфин», «Наседка», «Канарейка», «Утки»)
Страус
Воск. Переведен в кованую медь в 1936 г. 103×64×31. Гос. Русский музей.
Дельфин
Воск. Переведен в кованую медь в 1937 г.
Подставка
Стекло
37×32×84. Гос. Третьяковская галерея; Пермская картинная галерея
Кошка с шаром
Гипс. Переведена в фаянс в 1936 г. 37×52×24. Гос. Русский музей; Гос. музей керамики. Кусково; Музей Гос. центрального театра кукол. Москва
Укрощение быка
Блюдо. Кованая медь. Диаметр 65. Дирекция выставок и панорам Министерства культуры СССР.
Мать с ребенком*
Воск.
Фонтан «Юг»
(Девять дельфинов). Выполнен в кованой меди и стекле в 1937 г. 300×250. Химкинский речной вокзал. (Архитектор А. Рухлядов).

1936

Бой лосей
Бронза. 69×68×28. Гос. Русский музей. Ленинград.
Колесница и мулы
Для пьесы «Эдип» в кукольном театре.
Кованая медь. 44×72. Гос. Третьяковская галерея.
Добыча золота
Керамика. 100×100×157. Пермская картинная галерея.
Ловчий сокол
Гипс. Переведен в кованую медь в 1958 г. Местонахождение неизвестно.
Купанье коня
Гипс. Переведен в бронзу в 1958 г. 10×25×6.
«Золотое руно»
Блюдо. Воск. Гипс. Переведено в бронзу в 1967 г. Диаметр 23. Гос. Третьяковская галерея.
Играющие дельфины
Эскиз фонтана. Кованая медь. 20×15×2.
Леопард
Фаянс. 11×30×18. Музей изобразительных искусств в Новокузнецке; Гос. Русский музей; Гос. Третьяковская галерея.
Диана
Барельеф. Гипс. 25×25.
Рыба и фазаны
Фигуры для кукольного театра. Медь. 20×40.
Эскизы гербов шести республик*
Для фасада Дворца Советов. Воск.

1937

Бык и человек
Майолика. 60×70×30. Гос. Русский музей.
Рыбак с рыбой
Майолика. 57×73×31. Гос. Русский музей.
Краб
Майолика. 10×52×37.
Голова льва
Бронза. 57×54. Дирекция выставок и панорам Министерства культуры СССР.
Курица*
Ласточка
Гипс. 20×20×3.
Рыба
Фарфор. 15×35×2.
Рыбы в сети*
Фарфор и хромированная проволока. 150×150.
Две белки и три птички
Украшение для ширмы театра кукол. Кованая медь. 25×30.

1938

Рельефы для стендов на ВСХВ
Олень и виноград
Корова и рожь
Рыба
Помидоры и капуста
Яблоня
Северный олень
Гипс. 120 × 100 (каждый).
Лошадь с жеребенком*
Для ВСХВ. Цемент 150 × 200 × 100.
Корова с теленком
Для ВСХВ. Цемент. 150×200×100.
Жирафа
Гипс.

Переведена в кованую медь в 1958 г. 135×65×40. Музей Гос. Центрального театра кукол; Гос. Третьяковская галерея.
Баран
Медная проволока. 17×15×1. Гос. Третьяковская галерея; собр. В. Е. Ардова.
Памятник В. И. Чапаеву
Эскиз. Бронза. 71×71×44.
Одиннадцать гербов союзных республик. Барельефы для макета Дворца Советов*
Воск.
Эскизы декоративных рельефов для интерьеров Дворца Советов*
Пластилин.

1939

Красноармеец на лошади*
Модель часов для Каслинского чугунного завода. Гипс. 20×30×10.
Скульптура для санатория «Красное знамя» в Гурзуфе
Бронза. 180×200×100.
Козел*
Олень с виноградной лозой
Созерцание*
Олень (Порыв)
Рыбы и краб
Сквозной рельеф для водоема. Гипс. 100×80.
Эскизы рельефов для ВСХВ
Женщина с ребенком
Гипс. 193×100.
Киргиз с орлом*
Гипс. 183×100.
Охотник*
Гипс. 150×40.
Рыбы*
Гипс. 180×100.
Стерлядь
Гипс, стекло. 130×50.
Голова быка
Дерево. 50×69.
Грузинский танец
Гипс. 135×45×40. Гос. музей изобразительных искусств Туркменской ССР. Ашхабад.
Дельфины с водорослями
Фонтан. Кованая медь. 120×30×40.
Пионерский лагерь «Артек» Крым.
Басня «Волк и журавль»
Эскиз сквозного рельефа. 69×40.
Сокол*
Медь. 200 см. в развороте крыльев.
Пионерский лагерь «Артек» Крым.
Пингвин
Фарфор. 32×20×17.

1940

Петух
Гипс. 15×12×7. Тиражирован в майолике.
Белый медведь на льдине
Фарфор. 11×32×14: Гос. Русский музей.
Чайки*
Эскиз фонтана. Гипс. 20×30×20.
Николай Островский на коне
Гипс. 65×90×30. Музей-квартира Н. А. Островского. Москва.
Эскиз памятника Г. И. Котовскому*
Гипс. 70×30×30.
Эскиз памятника В. В. Маяковскому
Гипс. Переведен в 1968 г. в металл. 76×30×30
Эскиз памятника И. А. Крылову
Гипс. Переведен в 1968 г. в металл. 66×30×30.
Басни И. А. Крылова «Квартет», «Лев и осел», «Волк и журавль», «Вороненок»
Детали памятника, сквозной рельеф.
Металл. 16×20.
Морской лев
Фарфор. 18×20×12. Металл. 16×20.
Павлин*
Пластилин. 25×3×10.
Персидская охота
Барельеф. Керамика. 60×90. Гос. Третьяковская галерея.

Алишер Навои*
Бюст. Терракота, медь.
Единение народов
Панно. Гипс. 200×250.
Сестра выносит раненого
Гипс. 25×25×30.
Две сестры-дружинницы выносят раненого
Гипс. 25×25×30.
Паук
Для окон ТАСС. Папье-маше. 30×30.

1942

Голова медузы
Барельеф. Гипс. 30×30.
Атака
Гипс. Переведена в бронзу в 1958 г. 30×40×80. Гос. музей Революции. Ленинград.

Богатства республик СССР
Два рельефа
Мрамор. 150×200. Станция московского метро «Автозаводская».
Зоя Космодемьянская
Гипс. Переведена в бронзу в 1957 г. 50×16×16.
Салават Юлаев
Бронза. 70×70×40.
Александр Невский*
Пластилин. 40×20×40.

1943

Огненный человек
Барельеф. Гипс.
Собака-подрывник
Рельеф. Гипс. 60×70.
Воспитание молодняка
Гипс. 60×70×30. Гос. музей изобразительных искусств Туркменской ССР. Ашхабад. Скульптура для тиражирования.
Калмычка с жеребенком
Терракота. 29×16×8.
Девушка с козлятами
Терракота. 26×12×8.
Баран
Терракота. 5×10×6.
Бегущий конь
Терракота. 14×6×7.
Петух
Терракота. 15×11×9.
Зебра
Терракота. 21×20×9.
Почтовый голубь
Терракота. Рельеф. 10×15.
Девушка со снопом
Терракота. 23×17×8.
Горельефы для станции метро «Павелецкая»*
(арх. А. Душкин). Цемент с мраморной крошкой.
200×200.
Краснофлотец
Артиллерист заряжает орудие
Девушка готовит снаряды
Рабочий и танк
Гранатометчик
Летчик
Танкист
Голова Фавна
Ваза. Терракота. 28×27×27.

1944

Лев, львица, два львенка
Чернильный прибор. Фарфор. 10×15×10. Местонахождение неизвестно.
М. Сумгин
Бюст. Гипс. 120×60×80. Музей краеведения. Саранск.
Два барельефа на тему «Слово о полку Игореве»
Терракота. 118×170. Институт русской литературы и языка АН СССР (Пушкинский дом). Ленинград.
Барельеф на тему «Слово о полку Игореве»
Бронза. 118×170.
Степная застава
Пластилин. 40×20×40.
Лось
Подставка для книг. Дерево. 25×90×12. Гос. Третьяковская галерея.
Дружба союзников
Проект щита. Гипс. 150×60.

1945

Настасья Никулишна (поляница удалая)
Барельеф. Терракота.
90×100. Нижнетагильский государственный музей изобразительных искусств.
Лось*
Терракота. 25×45.
Изразцы для печки
(Тигр, Зебра, Заяц, Филин).
Терракота.
Олень*
Ваза. Гипс. 60×40×50.

1946

Индюк
Фарфор. 15×15×11.
Курица
Фарфор. 6×55.
Сатиресса
Фарфор. 8×5×4.
Барельефы для комнаты матери и ребенка на Ярославском вокзале в Москве
Помощник Г. Н. Попандопуло.
Петушок, что ты рано поешь?
Курочка Ряба
Колобок и Лиса
Приди, Котик, ночевать
Колобок и Заяц
Петух и Коза
Птица на ветке
Волк
Жар-птица
Медвежонок
Белый медведь
Печка со сказочными зверями
Птицы летят
Избушка на курьих ножках
Белка
Сказочные птицы
Белый медведь
Журавль и цапля
Две птицы
Женщина-ненка сажает ребенка на оленя
Эскимос и собаки
Цемент. Ок. 50×50.

1947

Охота на медведя

Рельеф. 400×150. Ярославский вокзал. Москва.
Улов рыбы
Рельеф. 400×150. Ярославский вокзал. Москва.
Барельефы на столбах в вестибюле Ярославского вокзала в Москве
Помощник Г. Н. Попандопуло.
Паровоз
Ледокол
Мост
Морж
Кит
Лось
Тетерев
Северный олень
Бык
Лебедь
Лиса свернувшаяся
Самолет
Рыбы
Стерлядь
Гагара
Белый медведь
Яблоня
Солнце
Гусь
Сноп
Птица в гнезде
Куропатка
Белка
Баран
Цемент.
Рельефы на темы басен И. А. Крылова
«Волк и Журавль»
«Лисица и виноград»
«Петух и жемчужное зерно»
«Трудолюбивый медведь»
«Тетерев»
25×28. Керамические плитки для облицовки детских комнат.

1948

Пять барельефов на темы басен И. А. Крылова («Трудолюбивый медведь», «Волк и Журавль», «Лисица и виноград», «Петух и жемчужное зерно») в детских комнатах на Ленинградском вокзале в Москве
Цемент. 100×100.
Восемь рельефов для потолочных кессонов Ленинградского вокзала в Москве. (Заяц, Филин, Конь, Лебедь, Дельфин, Гусь, Олень, Птица)
Цемент. 80×80. Помощник Г. Н. Попандопуло. В 1960 г. переведены в кованую медь.
Утро в Арктике (морж)
Фаянс. 52×70×41. Помощник Г. Н. Попандопуло. Гос. Третьяковская галерея.
Мамонт
Барельеф. Керамика. 50×50.
Ворон
Эскиз. Пластилин. Переведен в 1971 г. в бронзу. 40×60×30.

1949

Слоненок купается
Фонтан. Железобетон. 250×200×120. Установлен в детских парках в Петропавловске, Челябинске, Казани, Уфе, Павлодаре, Семипалатинске, Усть-Каменогорске.
Гуси
Фонтан. Железобетон. 150×200×200. Установлен в Улан-Удэ.

1950

Сквозные рельефы
Бронза. Помощник Г. Н. Попандопуло. Парк санатория в Цхалтубо.
Лань с детенышем
230×150.
Олень с виноградом
230×150.
Олень скачущий
200×100.
Тур около сухого дерева
230×150.
Девушка собирает виноград
180×200
Тур
Фонтан. Бронза 160×150×50.
Грузинский танец
Фонтан. Бронза. 150×40×40.
Два грифона
Цемент. 200×220×800. Санаторий в Цхалтубо.

1950—1951

Декоративная скульптура
Бронза. Помощник Г. Н. Попандопуло. Установлена в подмосковном доме отдыха «Морозовка». (Архитектор Б. Соболевский).
Маска на фонтане
Бронза. 30×30.
Олень лежащий
Бронза. 200×250×100.
Олень
Фонтан. Бронза. 200×250×100.
Лебедь с поднятыми крыльями
Бронза. 150×150×100.
Лебедь с опущенными крыльями

Бронза. 100 × 100 × 100.
Любовь лебедей
Фонтан. Бронза.
125 × 150 × 100.

1952

Четыре дельфина
Чугун. 150 × 100. Московский гос. университет им. М. В. Ломоносова.
Четыре лебедя
Фонтан. Бронза.
175 × 100 × 150. Дом отдыха Сочи.
Шесть дельфинов
Фонтан. Бронза.
120 × 50 × 50. Дом отдыха Сочи.
Сквозной рельеф. Голуби
Бронза. 150 × 200. Помощник Г. Н. Попандопуло.
Сквозной рельеф. Птицы и виноград*
Бронза. 180 × 200. Помощник Г. Попандопуло.
Сквозной рельеф. Козлики*
Бронза. 190 × 180. Помощник Г. Н. Попандопуло.
Сквозной рельеф. Антилопы
Бронза. 180 × 200. Помощник Г. Попандопуло. Зимний сад Большого Кремлевского дворца. Москва.

1953

Медведица с медвежонком
Парковая скульптура для массового распространения. 250 × 200 × 120. Помощник Г. Н. Попандопуло.
Пума
Бронза. 18 × 18 × 12. Дирекция выставок и панорам Министерства культуры СССР.

1954

Голубь мира
Рельеф. Керамика. 20 × 20.
Голубь
Масленка. Керамика.
20 × 20 × 15.
Козлик
Бронза. 30 × 14 × 8. Дирекция выставок и панорам Министерства культуры СССР.
Конь
Фарфор. 24 × 25 × 9. Для тиражирования.
Два лебедя
Фарфор. 23 × 33 × 27.
Голубь мира
Гипс. 20 × 30 × 20.
Два лебедя
Фарфор. 13 × 20 × 19. Для тиражирования.
Десять рельефов и четыре декоративные маски
Бронза. Дворец культуры в Варшаве. (Архитектор А. Душкин).

1955

Слон
Парковая скульптура. Цемент. 250 × 250 × 150.
Скромная лань
Сквозной рельеф. Гипс. Переведена в бронзу в 1964 г. 90 × 40

1956

Две жирафы
Цемент. 300 × 200 × 150. Установлены в детских парках в Ярославле, Казани, Одессе, Петропавловске. Помощник Г. Попандопуло.
Голубь мира
Гальванопластика. Диаметр 80. Гос. Русский музей.

1957

Песня о Буревестнике
Сквозной рельеф. Гальванопластика. 150 × 170. Музей Ленинградского высшего художественного промышленного училища им. В. Н. Мухиной.
Песня о Соколе
Барельеф. Гальванопластика. 65 × 40.
Лань с детенышем
Фарфор. 30 × 40 × 15. Для тиражирования.
Лань с детенышем
Парковая скульптура. Цемент. 250 × 200 × 150. Помощник Г. Попандопуло.
Сувениры для Всемирного фестиваля молодежи и студентов в Москве.
Керамика.
Петух
15 × 12 × 8.
Зебра
20 × 19 × 10.
Индюк
14 × 10 × 15.
Конь
14 × 15 × 7.
Морж
20 × 25 × 10.
Баран
8 × 12 × 4.
Белки
15 × 10 × 6.
Голуби
Рельеф. 20 × 15.
Голубь мира
13 × 15 × 10.
Медведица
27 × 22 × 18.

1958

Птичка
Керамика. 10 × 18 × 8.

Антилопы
Парковая скульптура. Цемент. 250×200×2. Помощник Г. Попандопуло.
Пума
Бронза. 18×10×8. Дирекция выставок и панорам Министерства культуры СССР.
И. А. Крылов
Эскиз памятника. Гипс. 25×20×5.

1959 **Козерог**
Кованая медь. 220×200×120. Установлен в парке г. Владимира. Выполнен посмертно по модели И. С. Ефимова скульптором Г. Попандопуло.

ТЕАТРАЛЬНЫЕ КУКЛЫ

1918 **Партнер в танце**[4]
Папье-маше, дерево, ткань. Выс. 170

1917—1943 Размер головки 7—10×5—8
Волк
Дерево. Музей Гос. центрального театра кукол. Москва.
Крылов
Папье-маше. Музей Гос. центрального театра кукол. Москва.
Негр
Дерево.
Принц
Дерево.
Принцесса
Дерево.
Королева
Папье-маше.
Генерал*
Папье-маше.
Крестьянин
Дерево. Гос. Центральный театральный музей им. А. Бахрушина. Москва.
Работник
Дерево. Гос. Центральный театральный музей им. А. Бахрушина. Москва.
Настенька
Дерево.
Степан Разин
Папье-маше.
Лиса
Папье-маше. Гос. Центральный театральный музей им. А. Бахрушина. Москва.
Нюра-пионерка
Папье-маше.
Обезьяна
Папье-маше.
Прасол
Папье-маше.
Гном
Папье-маше.
Автопортрет
Папье-маше.
Купец
Папье-маше.
Гитлер.
Папье-маше. Местонахождение неизвестно.
Батый
Папье-маше.
Японец
Папье-маше.
Змея
Медь.
Козел*
Папье-маше.
Рыцарь*
Папье-маше.
Девушка
Дерево.
Господин де Пурсоньяк
Кукла для постановки Театра сатиры. Папье-маше, ткань. Местонахождение неизвестно.
Куклы для пьесы «Браки совершаются на небесах» в постановке Театра сатиры.
Блудница
Папье-маше.
Индеец
Дерево. Музей Центрального театра кукол. Москва.
Римлянин
Дерево. Музей Центрального театра кукол. Москва.
Патер
Папье-маше. Музей Центрального театра кукол. Москва.
Самоубийца
Папье-маше. Музей Центрального театра кукол. Москва.

1919—1934 **Силуэты для постановок в теневом театре инсценировок стихотворений А. С. Пушкина «Как весенней теплой порою», Н. А. Некрасова «Мужичок с ноготок», сказок «Мена», «Красная шапочка».**
Фанера. Выс. 20—50 см.

1934 **Пара лошадей**
Для спектакля «Пикквикский клуб» в МХАТе. Папье-маше. 180×200.
Извозчичья лошадь
Для спектакля «Пикквикский клуб» в МХАТе. Папье-маше. 180×100.

Конный памятник («Рыцарь»)*
Для постановки оперы «Гугеноты» в ГАБТе. Папье-маше. 80×60×60.
Л. Толстой, А. Островский, И. Крылов, В. Шекспир, Н. Гоголь, Ф. Достоевский, А. Чехов, А. Грибоедов, А. Пушкин, В. Белинский, П. Чайковский, Тирсо де Молина и Пегас*
Куклы для интермедии «13 классиков» в спектакле «Севильский обольститель» в Московском мюзик-холле. Папье-маше. Выс. 180

1937 **Лошадь***
Для спектакля «Борис Годунов» в МХАТе. Папье-маше. 60×200.
Кот
Карнавальная маска. Папье-маше. 40×40.

1930 **Валькирии. Кони**
Эскизы для постановки оперы «Кольцо Нибелунгов» в ГАБТе. Гипс. 45×45.

1942 **Петр I, Суворов, Тимирязев***
Театральные маски. Папье-маше.

1909 **Пятнадцать силуэтов для постановки в теневом театре сказки К. Чуковского «Краденое солнце»**
Фанера. ок. 30×40.

1956 **Голова волка**
Модель карнавальной маски. Глина. 23×23×42.

ГРАФИКА*

1910—1954 **Животные**
1 600 рисунков

1909—1940 **Обнаженная натура**
290 рисунков

1920—1940 **Композиции с изображением людей и животных**
1 030 рисунков

РИСУНКИ НА ТЕМЫ ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

1945—1953 **Русские сказки**
20 рисунков

1923—1945 **Классики (Гомер, Овидий, Данте, Пушкин, Низами и др.)**
140 рисунков

1920 **Басни Эзопа**
100 рисунков

1930—1948 **Басни И. А. Крылова**
140 рисунков

Библия
20 рисунков

ЭСКИЗЫ СКУЛЬПТУР

1939—1952 **Скульптурная графика**
60 рисунков

1934—1940 **Керамика, фарфор**
180 рисунков

1940—1950 **Памятники, фонтаны**
300 рисунков

1915—1956 **Портреты, жанровые сцены**
490 рисунков

1940—1946 **Военная тематика**
20 рисунков

1930—1932 **Зарисовки во время этнографических экспедиций в Башкирскую и Удмуртскую АССР**
270 рисунков

1907—1935 **Эскизы игрушек и игр (главным образом животные)**
160 рисунков

1920—1947 **Зарисовки изделий пекарей, т. н. «пекарской скульптуры»**
80 рисунков

1919—1935 **Кукольный театр (куклы, мизансцены)**
340 рисунков.

1919—1948 **Теневой театр (силуэты персонажей на темы сказок А. С. Пушкина, К. И. Чуковского, басен И. А. Крылова, русских сказок; «Старая и Новая Москва», «Эллада и современность» и др.)**
590 рисунков

1910—1912 **Офорты**
30 рисунков

ДЕТСКИЕ ИГРЫ. ИГРУШКИ

1905 **Лиса, медведь, собака**
Выпилены из доски. 15×20

Рыцарь
Дерево, железо. 15×16

1907

Медведи «Неваляшки»
Дерево, свинец. 8×5×3
Дятел
Дерево. Игрушка с движением. 5×12
Медведи качаются
Дерево. 5×3×2.
Пильщики
Игрушка с движением. 15×20.
Звери
Вырезание из бумаги. 6 листов. Изд. «Вайзе-Ферлаг». Германия.

1908

Дети на салазках
Дерево. 5×8×3.

1910

Медведь-канатоходец
Дерево. 8×3×2.
Близнецы
Вырезание из бумаги.
8 листов.
Изд. Пелерен-Эпиналь.
Франция.
Медведь и девочка. «Неваляшки»
Дерево. 6×3×3.

1914

Солдаты сражающихся армий
Вырезание из бумаги по принципу «близнецов».
6 листов. Издание автора.

1919

Лань, индюк, заяц, медведь
Фанера. 8×10

1922

Цирк
Набор фигурок людей и зверей. Фанера. Эскиз.

1926

Тяпкин-Ляпкин
Фигурный резиновый мячик в форме скорчившегося человечка. Диаметр 10. Тиражировался.
Водолаз
Резина. 9×3×3. Тиражировался.

1932

Слон
Папье-маше. 15×15×5. Был принят к производству в кустарных мастерских Загорска.
«Небылица»
Книга с разрезанными на три части страницами, что позволяло комбинировать, например, голову птицы с туловищем и ногами животного.

КНИЖНАЯ ИЛЛЮСТРАЦИЯ

Симонович А. Детский сад. М., изд-во И. Д. Сытина, 1907
Крылов И. Волк и журавль. М., изд-во Кнебеля, 1914
«Зайка». М., изд-во ВЦИК, 1920
«Мишка». М., Госиздат, 1921
Насимович А. Заплетися плетень. М.—Пг., Гиз, 123
«Кот, козел да баран». (Русская сказка). М., Гиз, 1924.
Остроумов Л., Шервинский С., Птичий двор. М.—Л., Гиз, 1925
Ушинский К. Как рубашка в поле выросла. М., Гиз, 1925
Дмитриева Н., Лугина К. Лисий воротник. М., Гиз, 1926
Ковалевский А. Лось и мальчик. М., Гиз, 1926
Мексин Я. Зайка. М.—Л., Гиз, 1926
Румшевич А. Питомцы Майки. М.—Л., 1926
Эрлих В. О ленивом Ваньке и о щенке. М.—Л., Гиз, 1926
Барто А. Ночь. М., Гиз, 1927
Бедный Демьян. Басни Эзопа. 1927 (Не издано)
Златоврацкая С. Мишка корноухий. М.—Л., «Московский рабочий», 1927
Федорченко С. Как машина зверей всполошила. Гиз. 1927
Остроумов Л. Собаки. М., изд-во Мириманова, 1928
Румшевич А. Гафиз. М., Гиз, 1928
Толстой Л. Булька. М., Гиз, 1928
Федорченко С. Птицы мокрые и сухие. М., Гиз, 1928.
Ефимов И. В. Мена. М., Гиз, 1929
Симонович-Ефимова Н. Театр пятерни. М., «Правда», 1930
Федорченко С. Игрушки. М., «Рабочая газета», 1930
Маркелов М. Удмурты. Ижевск, Удкнига, 1931
Сборник «Религиозные верования народов СССР». М., «Московский рабочий», 1931
Маркелов М. Эрьзянский эпос. 1932. (Не издано)

ЛИТЕРАТУРНЫЕ РАБОТЫ

Ефимов И. С. **Маски для ряжения.**— «Дружные ребята», 1927, № 8
Ефимов И. С. **О моих работах.**— «Искусство», 1935, № 4, стр. 161—169
Ефимов И. С. **Скульпторы о себе.** — «Творчество», 1935, № 10, стр. 17
Ефимов И. С. **Скульптура и монументальность.**— «Архитектурная газета», 1937, 18 мая
Ефимов И. С. **Заметки скульптора.**— «Советское искусство», 1938, 12 февраля
Ефимов И. С. **Домашний теневой спектакль на пушкинские сюжеты.**— «Семья и школа», 1949, № 6

Ефимов И. С. **Художник большого сердца.** К выставке произведений В. А. Серова в Третьяковской галерее.— «Московский комсомолец», 1958, 14 сентября
Ефимов И. С. **Пекарская скульптура.**— «Декоративное искусство СССР», 1959, № 3, стр. 40
Ефимов И. С. **Чувство прекрасного у народа.**— «Декоративное искусство СССР», 1959, № 8, стр. 20—21
Ефимов И. С. **Из записных книжек.**— В кн.: Народный художник РСФСР. Скульптор Иван Семенович Ефимов. (Каталог). М., «Советский художник», 1969, стр 11—13
Ефимов И. **Скульптура. Материал и масштаб. (Отрывки из записей художника 1933—1940 гг.).**— «Творчество», 1971, № 6, стр 4—6
Ефимовы И. С. и Н. Я. **Петрушка.** М., изд-во Френкеля, 1920
Ефимовы И. С. и Н. Я. **Теневой театр (Сказки А. С. Пушкина).** М.—Л., Когиз, 1937
Ефимовы И. С. и Н. Я. **Басни Крылова (режиссерский план).**— В сб.: «Эстрада и театр кукол». М.—Л., «Искусство», 1941

Рисунки в конце глав — из кн.: Н. Симонович-Ефимова. Записки петрушечника.

Примечания к списку произведений

*

Произведения, помеченные звездочкой, не сохранились. Произведения, местонахождение которых не указано, являются собственностью семьи И. С. Ефимова. Размеры даны в сантиметрах.

1

Греческая маска была выполнена как архитектурная деталь по заказу К. А. Коровина для его дома в Крыму. Не сохранилась.

2

В 1950-х гг. И. С. Ефимов задумал сделать в керамике скульптуру «Русские женщины», взяв за основу образа работы 1914 г. «Тамбовская баба» и «Тамбовская девка», но увеличив их до высоты 1,3 м, а также объединив общим черным пьедесталом (чернозем) и сияющим диском солнца (кованая медь). Он сделал эскиз композиции на большом листе фанеры. Выполнить скульптуру ему не пришлось. В 1961 г. по этому рисунку и фаянсовым моделям скульптор Н. И. Жилинская исполнила ее в поливной керамике.

3

Скульптура «Сатир» была отдана для отлива из бронзы ученикам Училища живописи, ваяния и зодчества. Неопытные мастера испортили отливку, испугались и выбросили ее в кучу для переплавки. И. С. Ефимов нашел эту фигуру. Она была вся в бесформенных литках, с дырками, без пьедестала. Ефимов обработал ее сам холодным способом и был очень благодарен горе-литейщикам, так как «Сатир» приобрела явно «античный» вид.

4

Эта театральная кукла была сделана для известной в начале века московской танцовщицы Э. И. Рабенек. Эстрадный номер — танец с куклой был очень эффектен и с трудом разгадывался. Манекен элегантного мужчины с утомленным лицом Дориана Грея был сделан в виде легкого каркаса (дощечки, проволока, сыромятные ремни) и одет в настоящую фрачную пару. Носки его лакированных туфель плотно скреплялись сыромятными ремнями с носками туфелек живой танцовщицы, которая держала куклу за талию (здесь была специальная петля) и за руку (в перчатке). Поэтому ноги куклы безукоризненно четко, в ритме партнерши, выполняли все сложные па модных танцев, танцующая пара действительно представляла «одно целое». В 30-х гг. Ефимовы сделали по этому же принципу копию Петрушки в рост человека. Нина Яковлевна с большим успехом проводила с ним номер «Вальс с ожившим Петрушкой». В конце танца она сбрасывала с ног туфли, выпускала партнера из рук и Петрушка, приняв невероятную позу, склонялся к ее ногам.

5

Графическое наследие И. С. Ефимова составляет около шести тысяч листов, не считая набросков и рисунков в десятках альбомов. Это рисунки на ватмане, кальке, белой, цветной, черной бумаге, большей частью карандашами: черным (негро), литографским или цветным; реже это тушь, акварель. Размеры листов самые различные, от 10×10 до 70×100 см. чаще всего — 30×40 и 40×60 см. Большинство листов не датировано и не подписано. Но часть рисунков, которые художник считал наиболее законченными, он подписывал и ставил дату — год, месяц, число, а иногда и час. Дать полный детальный перечень рисунков в данной книге не представляется возможным, поэтому помещен обобщенный список, составленный по принципу тематики с указанием примерного времени исполнения и количества листов. В некоторых случаях указаны основные сюжеты рисунков. Принятое деление рисунков на группы (серии) очень условно, но оно, в общем, характеризует направленность интересов художника.

Участие в выставках

1906 XIII выставка картин Московского товарищества художников.
Москва
XXXIV выставка Товарищества передвижных художественных выставок.
Москва

1906—1907 28-я выставка учеников Училища живописи, ваяния и зодчества.
Москва

1907 4-я выставка картин Нового общества художников.
СПб.
XXXV выставка Товарищества передвижных художественных выставок.
Москва
XIV выставка картин Московского товарищества художников.
Москва

1907—1908 29-я выставка картин учеников Училища живописи, ваяния и зодчества.
Москва

1908 XXXVI выставка Товарищества передвижных художественных выставок.
Москва
30-я юбилейная выставка картин учеников Училища живописи, ваяния и зодчества. 1878—1908
Москва

1910 Осенний салон. Выставка произведений живописи, скульптуры, рисунка.
Париж

1911 27-я выставка независимых художников.
Париж

1912 XIX выставка картин Московского товарищества художников.
Москва

1913 XX выставка картин Московского товарищества художников.
Москва

1915 Выставка картин «Мир искусства». Москва — Петроград
XXI выставка картин Московского товарищества художников.
Москва

1916 XXII выставка картин Московского товарищества художников.
Москва

1918 XXIV выставка картин и скульптуры Московского товарищества художников.
Москва

1919 VI государственная выставка гравюр.
Москва

1920 Первая государственная выставка искусств и науки в Казани.
Казань

1922 XXV выставка Московского товарищества художников.
Москва

1923 XVII выставка Союза русских художников.
Москва

1925 Выставка рисунков современных русских скульпторов.
Москва
Выставка группы художников «Объединение» (ОБИС).
Москва
Международная выставка художественно-декоративных искусств.
Париж

1926 2-я выставка «Искусство движения».
Москва
Государственная художественная выставка современной скульптуры.
Москва

1926—1927 IV ржевская художественная выставка.
Ржев

1927 2-я выставка скульптуры Общества русских скульпторов (ОРС).
Москва
Международная выставка «Искусство книги».
Лейпциг, Нюрнберг

1928 Выставка художественных произведений к десятилетнему юбилею Октябрьской революции.
Москва
Выставка приобретений госу-

дарственной комиссии по приобретениям произведений изобразительных искусств за 1927—1928 гг.
Москва
Выставка Общества художников «4 искусства».
Ленинград
XVI Международная выставка искусств.
Венеция
Современное книжное искусство на Международной выставке прессы в Кельне.
Кельн

1929

Выставка «Цветная ксилография, ее приемы и возможности».
Москва
Выставка «Графика и книжное искусство СССР».
Амстердам
Выставка русской графики.
Рига
Художественно-кустарная выставка СССР (выставка-базар).
Нью-Йорк, Филадельфия, Бостон, Детройт

1930

Выставка советского искусства.
Берлин
Выставка современного русского искусства.
Вена
Выставка графики, рисунка, плаката и книг.
Данциг
Выставка советской графики и книги.
Лондон, Оксфорд, Манчестер, Ливерпуль
Первая выставка изобразительного искусства СССР.
Стокгольм, Осло, Берлин, Вена

1931

4-я выставка скульптуры Общества русских скульпторов (ОРС).
Москва
Международная выставка «Искусство книги».
Париж, Лион

1932

Юбилейная выставка «Художники РСФСР за 15 лет».
Ленинград
XVIII Международная выставка искусств.
Венеция

1933

Выставка «Художники РСФСР за XV лет» (1917—1932). Скульптура.
Москва
Выставка «Художники РСФСР за XV лет». (1917—1932). Графика.
Москва
Выставка советского искусства.
Копенгаген
Выставка советского искусства.
Варшава
Выставка «Современное искусство СССР».
Сан-Франциско, Чикаго, Филадельфия, Нью-Йорк

1933—1935

Художественная выставка «15 лет РККА».
Москва, Ленинград, Киев, Харьков

1934

XIX Международная выставка искусств.
Венеция

Выставка советского искусства.
Стамбул, Анкара

1934

Выставка «Художники советского театра за XVII лет» (1917—1934).
Москва
Выставка «Скульптура в деревне».
Москва

1937

Всесоюзная пушкинская выставка.
Москва
Выставка московских скульпторов.
Москва
Выставка «Театры Москвы за двадцать лет» (1917—1937).
Москва
Международная выставка «Искусство и техника в современной жизни».
Париж

1939

Всесоюзная выставка молодых художников, посвященная двадцатилетию ВЛКСМ.
Москва
Всесоюзная художественная выставка «Индустрия социализма».
Москва
Первая выставка художников-анималистов.
Москва
Выставка «Индустрия социа-

лизма». Отдел выставки «Пищевая индустрия».
Москва

1940 Седьмая выставка Союза московских художников. Графика, акварель, рисунок.
Москва
Выставка скульптуры Московского союза советских художников.
Москва
Выставка художественного чугунного литья.
Москва
Выставка работ по художественной промышленности.
Москва

1941 Выставка лучших произведений советских художников.
Москва

1943—1944 «Героический фронт и тыл». Всесоюзная художественная выставка.
Москва

1945 Выставка иллюстраций к басням И. А. Крылова.
Москва

1946 Выставка скульптуры и рисунка. 40 лет творческой деятельности И. С. Ефимова.
Москва
Всесоюзная художественная выставка.
Москва

1947 Всесоюзная художественная выставка.
Москва
Весенняя выставка произведений московских живописцев и скульпторов.
Москва

1948 Выставка художественно-промышленных и народно-художественных ремесел
Москва
Международная выставка плаката.
Вена

1951 Всесоюзная художественная выставка.
Москва

1952 Выставка произведений московских скульпторов.
Москва

1953 Выставка произведений московских скульпторов.
Москва

1954—1955 Выставка произведений советских художников из собрания Государственной Третьяковской галереи к 300-летию воссоединения Украины с Россией.
Киев, Харьков

1955 Выставка живописи, скульптуры, графики и работ художников театра и кино Москвы и Ленинграда.
Москва

1957 Выставка живописи, скульптуры, графики к 1-му Всесоюзному съезду советских художников.
Москва
Выставка прикладного искусства к 1-му Всесоюзному съезду советских художников.
Москва
Всесоюзная художественная выставка, посвященная 40-летию Великой Октябрьской социалистической революции.
Москва
Куклы, макеты, эскизы. Выставка.
Москва
Выставка «Москва социалистическая в произведениях московских художников».
Москва

1958 Всесоюзная художественная выставка «40 лет ВЛКСМ».
Москва

1959 Выставка произведений народного художника РСФСР И. С. Ефимова (80 лет со дня рождения) и художника Н. Я. Симонович-Ефимовой.
Москва
Выставка графики и скульптуры.
Москва
Международная выставка керамики.
Остенде

1960 Выставка произведений московских художников.
Москва
Республиканская художественная выставка «Советская Россия».
Москва

Выставка произведений советских художников участников Всемирной выставки керамики.
Москва

1961 Всесоюзная художественная выставка.
Москва
Изящные искусства СССР (На Советской промышленной выставке).
Лондон
Пластические искусства СССР (На Советской промышленной выставке).
Париж

1962 Выставка художников-анималистов. Графика. Скульптура.
Москва
Выставка русского дореволюционного искусства. Новые поступления (Государственной Третьяковской галереи).
Москва
Передвижная художественная выставка «Люди колхозной земли».
Алма-Ата

1962—1963 Выставка произведений московских художников к 30-летию творческого союза (МОССХ).
Москва

1964 Выставка советской станковой графики (1917—1945).
Москва
Выставка «Русское и советское искусство».
Мальмё
Выставка «Русское и советское искусство».
Бухарест

1964—1965 Москва — столица нашей Родины. Выставка произведений московских художников.
Москва

1964—1966 Передвижная выставка дореволюционного и советского искусства из собраний Государственной Третьяковской галереи.
Харьков, Минск, Алма-Ата, Фрунзе, Ашхабад, Душанбе, Кострома, Саратов, Волгоград

1965 2-я республиканская художественная выставка «Советская Россия».
Москва

1966 Художественная выставка к 25-летию разгрома немецко-фашистских войск под Москвой.
Москва

1967—1968 Выставка «Русское искусство от скифов до наших дней».
Париж

1968—1969 Выставка русского дореволюционного и советского искусства. Из новых поступлений 1963—1968. (Государственной Третьяковской галереи).
Москва

1969 Выставка произведений народного художника РСФСР скульптора Ивана Семеновича Ефимова. 1878—1959.
Москва

1971 Выставка «Искусство революции». Советское искусство и рисунок с 1917 г.
Лондон

Выставка анималистов.
Москва

1975 Выставка И. С. Ефимова и Н. Я. Симонович-Ефимовой.
Обнинск

Выставка И. С. Ефимова и Н. Я. Симонович-Ефимовой.
Калуга

Библиография

Симонович-Ефимова Н. Записки петрушечника. М.— Л., Госиздат, 1925.

«И. Ефимов». — «Вечерняя Москва», 1927, 14 апреля.

«И. Ефимов». — «Правда», 1927, 14 апреля.

Выставка «4 искусства». (О работах И. С. Ефимова). — «Красная панорама, 1928, № 13, стр. 14.

Рейнар З. Петрушка через века. — «Цирк и эстрада». М., февраль, 1928.

Большая Советская Энциклопедия. Изд. I, т. 24, М., 1932, стр. 593.

(Ефимов Иван Семенович. Биографическая справка). — В кн.: Художественная выставка 15 лет РККА. М., «Всекохудожник», 1933, стр. 67.

Хвойник И. И.С. Ефимов. М., Гизлегпром, 1934.

Бакушинский А. О материале в скульптуре. — В кн.: Выставка скульптуры в дереве. Каталог. М., «Всекохудожник», 1935, стр. 3—16.

Нейман Марк. Две бригады скульпторов. — «Искусство», 1935, № 6, стр. 104, 105, 111—112.

Симонович-Ефимова Н. Театр кукол Н. Я. и И. С. Ефимовых. — «Творчество», 1935, № 1, стр. 24.

Среди скульпторов. — «Архитектурная газета» (Москва), 1935, 3 июля.

Скульптурные фонтаны Химкинского вокзала. — «Известия», 1938, 24 сентября.

В мастерской И. Ефимова. — «Декада московских зрелищ», 1940, № 5, стр. 18.

В мастерских московских художников. — «Огонек», 1940, № 10, стр. 18.

Ромм А. Московские скульпторы-керамисты. — «Искусство», 1940, № 4, стр. 140—141.

Скульптурный портрет Н. Островского. — «Вечерняя Москва», 1940, 15 августа.

Ардов В. Скульптор Иван Ефимов. — «Огонек», 1946, № 32, стр. 33.

Костин Вл. Медь, бронза, дерево. На выставке скульптурных работ И. С. Ефимова. — «Вечерняя Москва», 1946, 25 июня.

Ромм А. Мастер декоративной скульптуры (И. С. Ефимов). (По московским художественным выставкам). — «Советское искусство», М., 1946, стр. 5—10.

Хвойник И. Скульптор Иван Ефимов. — В кн.: «Выставка скульптуры и рисунка. 40 лет творческой деятельности И. С. Ефимова». М., 1946, стр. 5—10.

Чествование скульптора И. Ефимова. — «Московский большевик», 1946, 25 июня.

Соболевский Николай. Народная игрушка. — «Искусство», 1947, № 2, стр. 56.

(О И. С. Ефимове). — «Вечерняя Москва, 1947, 31 января.

И. С. Ефимов. М., «Советский художник», 1951.

Нейман Марк. Иван Семенович Ефимов. М., «Советский художник», 1951.

Воронцова Л. Скульптор Иван Ефимов. — «Вечерняя Москва», 1952, 23 апреля.

Каталог собраний Государственной Третьяковской галереи. Советская скульптура (1917—1952). М., «Искусство», 1953, стр. 57.

Тагер Е. О керамической скульптуре малых форм. — «Искусство», 1954, № 3, стр. 30.

(И. С. Ефимов). — «Советская культура», 1956, 12 января.

История русского искусства, т. XI, М., Академия наук СССР, 1957, стр. 345, 351, 433—435, 437, 438.

Советское искусство 1917—1957. Живопись. Скульптура. Графика. М., «Искусство», 1957, стр. XVII.
Старейший скульптор. — «Вечерняя Москва», 1958, 20 декабря.
Тагер Е. Нестареющая сила таланта. — Советская культура», 1958, 10 апреля.
Шмидт И. И. Ефимов. — «Московский художник». 1958, 30 апреля, № 8, стр. 3.
Тагер Е. (О творчестве И. С. Ефимова). — В кн.: Выставка произведений народного художника РСФСР Ивана Семеновича Ефимова (80 лет со дня рождения) и художника Нины Яковлевны Симонович-Ефимовой. Каталог. М., 1959, стр. 5—10.
Иван Семенович Ефимов. (Некролог). — «Вечерняя Москва», 1959, 8 января.
Иван Семенович Ефимов. (Некролог). — «Советская культура», 1959, 10 января.
Кантор В. Скульптор-анималист. — «Творчество», 1959, № 5, стр. 16—17,
Стародубова В. Жизнеутверждающее искусство. — «Искусство», 1959, № 3, стр. 48—53.
Тагер Е. Художник Иван Ефимов. (О творчестве скульптора, мастера декоративной пластики). — «Декоративное искусство СССР», 1959, № 4, стр. 6—12.
Григорьев А. и Кардашов Л. Настоящее живет! — «Московский художник», 1960, январь, № 2 (61), стр. 4.
Мантурова Т. Выставка произведений И. С. Ефимова. Гос. Русский музей. Л., 1960.
Арманд Д. Радостное искусство. (О творчестве скульптора И. С. Ефимова). — «Художник», 1961, № 5, стр. 42—46.
Матафонов В. Радостный талант. — «Нева», 1961, № 7, стр. 208—211.
Советское изобразительное искусство. Живопись. Скульптура. Графика. М., «Искусство», 1962, стр. 55, 79, 241.
Макаров К. Содержательность и условность. — «Декоративное искусство СССР», 1963, № 10, стр. 29—35.
Театральная энциклопедия. Т. 2. М., 1963, стр. 657—658.
Куратова И. Советская скульптура. М., «Искусство», 1964, стр. 90, 91, 92, 93, 94.
Матвеева А. Б. Иван Семенович Ефимов. М., «Советский художник», (1965).
История советского искусства. Живопись. Скульптура. Графика. Т. I. М., «Искусство», 1965, стр. 58, 124, 251, 253.
Кончин Е. Музей И. С. Ефимова. — «Советская культура», 1965, 29 июля.
«Сто памятных дат». Художественный календарь. 1968. М., «Советский художник», 1957, стр. 52—57.
Тагер Е. И. Ефимов. — Сб. «Искусство книги». Вып. 4., М. «Книга», 1967, стр. 186—194.
Тиханова В. А. Скульпторы анималисты Москвы. М., «Советский художник», 1968, стр. 74—97.
Матвеева А. Иван Ефимов. — В кн.: Алпатов М. В. и др. Искусство. Книга для чтения... (Изд. 3-е испр. и доп.) М., «Просвещение», 1969, стр. 482—485.
Симонович-Ефимова Н. Я. Отрывки из рукописи «Скульптор Иван Ефимов». 1946 г. — В кн.: Народ-

ный художник РСФСР скульптор Иван Семенович Ефимов. (Каталог). М., «Советский художник», 1969, стр. (7—9).

Фаворский В. А. Из письма к А. И. Ефимову 1 сент. 1959 г. — В кн.: Народный художник РСФСР скульптор Иван Семенович Ефимов. (Каталог). М., «Советский художник», 1969, стр. (5—6).

В. Шахрай. Самобытность.— «Вперед» (Обнинск), 1975, 22 марта.

В. Пуцко. В жизни и творчестве.— «Знамя» (Калуга), 1975, 12 июля.

В. Пуцко. В палитре вся жизнь.— «Молодой ленинец», (Калуга), 1975, 15 июля.

«Художники И. С. Ефимов и Н. Я. Симонович-Ефимова». Каталог выставки. Вступительная статья В. Г. Пуцко. Калуга. Обл. художественный музей, 1975.

Указатель имен

Александр I—30
Александр III—208
Александр Невский — 245, 405
Александров Ю. В.— 245
Андерсен Ганс-Христиан — 42, 245
Андреев Н. А.— 140
Антокольский М. М.— 89
Антуфьев (Демидов) Н. Д.— 30
Арбузов — 235
Ардов В. Е.— 404, 418
Аристова — 120
Арманд Д.— 419
Афанасьев — 77

Байрон Джордж — 74
Бакст Л. С.— 213, 214, 242
Бакушинский А. В.— 416
Бальзак Оноре де — 18, 148, 194
Бальмонт К. Д.— 77
Барто А. Л.— 410
Бартрам Н. Д.— 157, 188, 243
Батый — 408
Бахман Р. В.— 60
Бедный Демьян (Придворов Е. А.) — 44, 219, 410
Беззубцев Н. М.— 221, 222, 234, 255
Беклемишев В. А.— 132
Белинский В. Г.— 248, 409
Белый Андрей (Бугаев Б. Н.) — 188, 189, 241, 242, 400
Берталотти — 31, 133
Бесперцева В. П.— 9
Бетховен Людвиг — 79
Бианки В. В.— 19, 222—224, 235, 255
Билибин И. Я.— 244
Бокаччо — 245, 253
Бонч-Бруевич В. Д.— 44
Бранкузи К. (Бранкуси) — 92
Бродский И. И.— 196
Брюллов К. П.— 31
Буденный С. М.— 246, 401
Бурдель Антуан — 34, 83, 115, 147, 194, 214, 242

Ватагин В. А.— 56, 125, 127, 154, 194, 195, 250
Васнецов В. М.— 59
Васнецовы — 169
Веласкес Родригес — 90, 93, 194
Вероккио Андреа — 127
Веронезе Паоло — 218
Ветрогонский М. А.— 256
Витали И. П.— 229
Винберг Е. Н.— 81, 156, 247
Волнухин С. М.— 34
Воронова Н. В.— 244
Воронцова Л.— 416
Ворошилов К. Е.— 117, 125, 232, 246, 401
Врубель М. А.— 60, 187, 242

Герасимов С. В.— 71
Герцен А. И.— 242
Гете Иоганн Вольфганг — 91, 104, 115
Гиршман Г. Л.— 186
Глаголь С. (Голоушев С. С.) — 220
Гоголь Н. В.— 79, 82, 129, 146, 177, 248, 409
Голубкина А. С.— 21, 32—34, 36, 37, 77, 85, 87, 104, 112, 140, 164, 187—191, 193, 200, 243
Гомер — 237, 409
Гончаров А. Д.— 79
Горький М. (Пешков А. М.) — 72, 151, 152
Грабарь И. Э.— 251
Гранвиль — 220
Грибоедов А. С.— 248, 409
Григорьев А. И.— 242, 417
Григорьев Б. Д.— 144
Грушевская — 156
Гуревич М.— 247

Данте Алигьери — 409
Данько Е. Я.— 195
Даренский М.— 67
Дейнека А. А.— 196
Демидов — 233
Демидов А. Н.— 30
Демидов П. А.— 30
Дервиз В. Д.— 187, 244, 254
Дервиз Г. В.— 402
Дервиз Г. Г.— 245
Дервиз Е. В.— 6, 19, 198, 241, 250, 400
Дервиз Н. Я.— 242
Деспио — 144, 194
Дионисий — 149
Дмитриева Н. А.— 410
Донателло — 127
Достоевский Ф. М.— 83, 129, 189, 248, 409
Дункан Айседора — 226, 400, 402
Душкин А. Н.— 38, 79, 135, 203, 405, 407
Дягилев С. П.— 214

Евангулов С. П.— 77, 158
Екатерина II — 103
Ефимов А. И.— 18, 81, 148, 190, 205, 214—217, 219—221, 226—234, 241, 255, 400, 402
Ефимов И. В.— 410
Ефимов Н. С.— 65
Ефимов С. Г.— 31, 66, 67
Ефимова А. Е.— 83
Ефимов (Поггенполь) А. К.— 3, 31, 67, 199, 210—212
Ефимова А. Н.— 19, 234, 235, 247, 256, 399
Ефимова В. С.— 3, 65
Ефимова Е. А.— 232
Ефимова Н. А.— 232, 233, 400

Жилинская Н. В.—253
Жилинский Д. Д.—149, 182, 183, 229, 245, 252, 253
Жорж Занд (Дюдеван Аврора) — 177
Жолтовский И. В.— 132
Жуковский — 49

Зайцев И. А.— 402
Званцева Е. Н.— 3, 32, 33, 69, 186, 187, 399
Зеленский А. Е.— 9, 52, 79, 242
Златовратский Н. Н.— 76, 115
Златоврацкая С.— 410
Златоуст Иоанн — 237
Зернов С. А.— 104
Зубова — 186

Иванов А. А.— 229—230
Иванов В. И.— 198
Иорданас Якоб — 220

Кантор В. И.— 417
Каранд'Аш — 94
Каррьер Эжен — 83, 89
Кардашов Л. А.— 124, 133, 183, 242, 243, 250, 252, 417
Каровай Е. Л.— 183
Кассиль Л. А.— 220
Кепинов Г. И.— 9
Кизеваттер А. А.— 34
Киреевский П. В.— 198
Китайгородский И. И.— 128
Ключевский В. О.— 34
Ковалевский А.— 410
Кожин П. М.— 195
Коларосси Ф.— 34
Коллеони — 120

Колумб Христофор — 196
Комаров Б. Д.— 242
Коненков С. Т.— 21, 49, 109, 124, 156, 192, 195, 220
Корбюзье (Жаннерэ Шарль) — 133
Коровин К. А.— 17, 32, 49, 60, 84, 186, 187
Космодемьянская З. А.— 57, 245, 405
Костин В. И.— 416
Котовский Г. И.— 245, 404
Кончин Е. В.— 417
Кривополенова М. Д.— 124, 196, 243
Кругликова Е. С.— 34, 182
Крылов И. А.— 45, 53—55, 62, 69, 86, 146, 175, 176, 178, 227, 235, 245, 247, 248, 250, 251, 255, 256, 404, 406, 408—410, 414
Кузнецов П. В.— 217
Куратова И.— 417
Кусевицкие — 213
Кутузов М. И.— 182, 218

Лазаревский И. И.— 144
Ламанова Н. П. — 193, 254
Лебедева М. И.—-242
Лебедева С. Д.— 9
Левицкий Г. Д.— 30
Левшин — 233
Левшин Д. А.— 30
Левшина П. Д.— 65
Ленин В. И.— 245
Леонардо да Винчи — 89, 136, 177, 183
Лермонтов М. Ю.— 44, 61
Лисицкий Эль (Л. М.) — 154
Листопад М. Ф.— 242
Лобода В.— 44
Лугина К.— 410
Луи (Людвиг) XV—194
Луначарский А. В.— 243
Львов С. К.— 225, 255
Львова М. Я.— 142, 224, 225, 242, 255

Мазурин В. В.— 114, 242, 243. 248
Майоль Аристид — 89, 144, 194
Макаров К. А.— 417
Малиновская Е. К.— 176
Малютин С. В.— 89
Мамай — 182, 218
Мамонтов С. И.— 60, 246
Манизер М. Г.— 209
Мантурова Т. Б.— 319
Маркелов А. Т.— 209, 242
Маркелов М.— 410
Маркс Карл — 140, 245, 401
Мартынов М. А.— 33, 60, 69, 220, 399
Масленников И. С.— 69
Матафонов В. С.— 417
Матвеев А. Т.— 123, 126, 193—194
Матвеева А. Б.— 17—21, 417
Маяковский В. В.— 245, 253, 404
Меерсон — 213
Мексин Я.— 410
Меркуров С. Д.— 194, 219
Микеланджело Буонаротти — 76, 95, 97, 113, 147, 175, 195
Микешин М. О.— 103
Молина, Тирсо де — 177, 248, 409
Мольер Жан-Батист — 180
Морозов С. Т.— 226
Москвин И. М.— 176
Мотовилов Г. И.— 195
Моцарт Вольфганг-Амадей — 74, 137, 233
Мухин — 233
Мухина В. И.— 113, 156, 192, 193, 233, 254

Навои Алишер — 245, 404
Наполеон Бонапарт — 84, 182, 218
Насимович А.— 410
Нейман М. Л.— 416
Некрасов Н. А.— 408
Немчинов В. И.— 253
Нерода Г. В.— 245
Нестеров М. В.— 77
Низами — 409
Ньютон Исаак — 194

Образцов С. В.— 77, 172—174, 178, 252, 255
Овидий Публий Назон — 145, 220, 409
Овчинкин — 127
Огнев С. И.— 94, 248
Орлов Г. Г.— 30
Орлов С. М.— 52, 127
Орлов Ф.— 204
Остелецкая Е.— 68
Остелецкий И. А.— 68
Островский А. Н.— 140, 245, 248, 401, 404, 409
Островский Н. А.— 245, 404, 416
Остроумов Л.— 410
Остроухов И. С.— 122, 249

Паллас Петр-Симон — 30
Папанин И. Д.— 153
Пастухов И. Д.— 118, 140, 245, 251, 402
Паустовский К. Г.— 205
Пелагея Григорьевна — 166—168, 178, 252
Пеллерен — 244, 410
Петр I—30, 130, 182, 215, 409
Пиков М. И.— 198
Плевако Ф. Н.— 188
Поггенполь К. Д.— 31
Поггенполь К. Ф.— 31
Поливанов Л. И.— 31, 242, 247, 399
Попандопуло Г. Н.— 38, 224, 245, 251, 255, 406—408
Потемкин Г. А.— 30
Пракситель — 78
Пришвин М. М.— 144
Пугачев Е. И.— 36
Пуцко В. Г.— 400
Пушкин А. С.— 44, 61, 62, 69, 128, 145, 146, 148, 175, 177, 198, 221, 231, 232, 248, 249, 408, 411
Пущин И. И.— 249

Рабинович И. М.— 118
Разин С. Т.— 36, 408
Рафаэль Санти — 92
Рахманов — 71
Рейнар В.— 416
Рейтлингер Е. А.— 218—221, 230—232, 241, 255
Рекамье — 194
Рембрандт ван Рейн — 89, 149
Репин И. Е.— 187
Ривера Диего — 242
Робекки — 69
Роббиа делла, семья — 110
Роббиа Лукка, делла — 50
Роден Огюст — 57, 59, 115, 194
Розанов В. В.— 198
Ромм А. Г.— 416
Ромм М. И.— 73, 246
Рубенс Пауль — 73, 97, 147
Рубинштейн И. Л.— 84, 246
Рублев А.— 126
Рублева А. И.— 9
Руднев Н. В.— 135, 137, 193
Румшевич А.— 45, 410
Русаков И. В.— 75, 175, 247
Рухлядев А. М.— 130, 403
Рыбаков В. А.— 161
Рыбников П. Н.— 183
Рындзюнская М. Д.— 3

Сабашников М. В.— 32
Сагайдачный П.— 9
Салтыков-Щедрин М. Е.— 221, 245
Сандомирская В. Ю.— 195
Сац Н. И.— 245
Свердлов Я. М.— 140, 245, 401
Сезанн Поль — 79
Серов А. В.— 255

Серов В. А.— 17, 21, 32—34, 49, 59, 60, 69, 70, 75, 84, 90, 136, 137, 148, 149, 170, 186, 187, 189, 210, 213, 214, 241, 242, 244, 246, 250, 253, 254, 255, 400, 410
Серова В. С.— 32, 241, 253
Серова Н. В.— 225, 255
Серова (Трубникова) О. Ф.— 225, 242, 250
Сидоров А. А.— 48, 248
Симонович (Бергман) А. С.— 242, 410
Симонович Н. Н.— 217, 218, 244, 255, 400
Симонович-Ефимова Н. Я.— 4—6, 17, 19, 30—71, 74—77, 79, 81, 83—85, 87, 91, 121, 124, 148—150, 152, 166, 172—180, 182, 186, 189, 190, 192, 198, 214—216, 218—222, 229, 233, 234, 236, 242—247, 249, 252—255, 399, 410, 411, 414—418
Симонович Я. М.— 242
Скопас — 91
Слоним И. Л.— 195, 242, 254
Смирнов-Сокольский Н. П.— 177, 182, 219
Соболевский Б.— 227, 228, 406
Соколова Т. М.— 245
Соломонида Ивановна — 165, 166, 252
Сомов К. А.— 50
Сотников А. Г.— 52, 89
Сорохтин Н. И.— 60
Стародубова В. В.— 417
Суворов А. В.— 409
Сузинская Т. А.— 225, 255
Сумгин М.— 405
Сытин И. Д.— 247, 410

Тагер Е. И.— 417
Тимирязев К. А.— 182, 408
Тиханова В. А.— 417
Тициан Вечеллио — 89
Толстой А. К.— 74, 246
Толстой А. Н.— 21, 189, 197, 245
Толстой А. Н.— 77, 129, 177, 193, 247, 248, 409, 410
Тольский А. Н.— 244, 400, 401
Трубецкой П. П.— 49, 69, 109
Тугендхольд Я. Д.— 164
Тургенев И. С.— 248

Ушинский К. Д.— 410

Фаворская (Дервиз) М. В.— 50, 51, 237—241, 255, 256
Фаворский И.— 9
Фаворский В. А.— 5, 9, 14, 15, 18, 21, 50, 52, 76, 78, 82, 88, 137, 138, 145, 148, 166, 178, 182, 183, 191, 192, 204, 205, 226, 234, 240—244, 247, 252, 254—256, 402, 418
Фаворский Н. В.— 191, 192, 254
Фальк Р. Р.— 179
Фальконе Э. М.— 130
Федорченко С.— 410
Фидий — 78
Фигнер — 214
Флоренский П. А.— 21, 150, 166, 170—172, 191, 198, 199, 252, 254
Френкель — 411
Фрих-Хар И. Г.— 9, 52, 194, 195, 240

Хвойник И. И.— 90, 243, 248, 416
Хлудов — 75
Хозиков М. И.— 30
Хозикова (Левшина) А. М.— 30
Холодная М. П.— 9, 52, 115

Цейтлин (Тумаркина) М. С.— 83, 187, 242, 400
Цорн А. Л.— 49

Чайков И. М.— 9, 52
Чайковский П. И.— 249, 409
Чапаев А. В.— 54, 251
Чапаев В. И.— 53, 54, 140, 141, 245, 251, 404
Чарушин Е. И.— 169, 195, 196
Челлини Бенвенуто — 88, 90, 134, 140, 236, 247
Чехов А. П.— 21, 197, 224, 245, 248, 409
Чехов Н. В.— 402
Чехов М. П.— 224
Чубарян Г. Г.— 245
Чуковский К. И.— 187, 409
Чуйко М.— 3

Шаляпин Ф. И.— 21, 87, 197, 234
Шаховской Д. М.— 137, 183, 245
Шахрай В.— 418
Шекспир Вильям — 45, 118, 177, 178, 245, 248, 402, 409
Шервинский С.— 410
Шмидт И. И.— 417
Шостакович Д. Д.— 219
Штамм Н. Л.— 79

Шусев А. В.— 39, 113, 193

Эзоп — 145, 152, 409
Эйзенштейн С. М.— 20, 198, 246
Эрьзя С. Д.— 195
Эрлих В.— 410

Юдина М. В.—21, 73, 121, 197, 198, 219, 249

Яковлев А. Г.—242

Содержание

А. Б. Матвеева. Художественное и литературное наследие И. С. Ефимова 17

Н. Я. Симонович-Ефимова. Очерки жизни и творчества И. С. Ефимова 30

Родословие и биография 30

Скульптор Иван Ефимов 39

И. С. Ефимов. Литературное наследие 63

I. Автобиографические записки 65

Воспоминания детства и юности 65

О Нине Яковлевне Симонович-Ефимовой 70

О себе. Из записных книжек и писем 71

О моем творчестве 84

II. Беседы об искусстве 87

Натура и художник. Записки 87

Лекции для работников кино 93

Лекции для пионеров 97

III. О скульптуре 99

Работа скульптора. Итог педагогической работы 99

Разговор с начинающим скульптором 112

Композиция. Движение. Цвет. Записки 113

Материал в скульптуре 115

Материал и образ. Записки 119

Металл 119

Дерево 124

Фарфор 125

Стекло 128

Снег 128

О совместной работе скульпторов и архитекторов 129

Моя работа для канала Москва — Волга 131

Скульптура для архитектуры. Записки 131

Скульптурная графика. Записки 138

Мои памятники. Записки 140

Техника скульптуры. Записки 141

IV. О рисунке. Записки 144

V. Искусство в быту 151

На радость народу 151

Игрушки. Посуда. Оформление магазинов. Записки. 151

VI. Народное искусство 156

О народном искусстве. Из записных книжек и писем 156

Об игрушке 158

Чувство прекрасного у народа 159

Пекарская скульптура 161

Пекари-скульпторы. Записки 163

Фольклор 165

VII. Театр в творчестве Ефимовых 170

П. А. Флоренский. О кукольном театре Ефимовых 170

С. В. Образцов. У Ефимовых 172

Театр и карнавал. Записки 174

Домашний теневой спектакль на пушкинские сюжеты 183

VIII. Литературные зарисовки 186

Современники 186

В. А. Серов 186

К. А. Коровин 187

М. А. Врубель 187

И. Е. Репин 187
А. С. Голубкина 187
В. А. Фаворский 191
Н. В. Фаворский 191
С. Т. Коненков 192
В. И. Мухина 192
А. Г. Матвеев 193
В. А. Ватагин 194
С. Д. Меркуров 194
И. Г. Фрих-Хар 194
С. Д. Эрьзя 195
П. М. Кожин 195
Г. И. Мотовилов 195
Б. Ю. Сандомирская 195
И. Л. Слоним 195
Е. Я. Данько 195
Е. И. Чарушин 195
А. А. Дейнека 196
И. И. Бродский 196
М. Д. Кривополенова 196
Б. В. Шергин 196
А. Н. Толстой 197
А. П. Чехов 197
Ф. И. Шаляпин 197
М. В. Юдина 197
П. А. Флоренский 198
Природа. Из записных книжек и писем 199
Афоризмы, шутки 205
IX. Из переписки И. С. Ефимова 210
X. Современники о И. С. Ефимове 236
Б. В. Шергин. На выставке И. С. Ефимова 236
М. В. Фаворская. Набросок характеристики 237
В. А. Фаворский. Художник Иван Семенович Ефимов 240
И. Г. Фрих-Хар. О Ефимове 240
Примечания 241

Репродукции. Живопись, графика, скульптура 257

Приложение 397
Основные даты жизни и творчества И. С. Ефимова 399
Список произведений 400
Участие в выставках 412
Библиография 416
Указатель имен 419

Иван Ефимов

Об искусстве и художниках

Советский художник. 1977
Москва, 125319, ул. Черняховского 4а

Редактор В. А. Тиханова
Художник В. А. Крючков
Художественный редактор С. А. Лифатов
Технический редактор Л. А. Пархомчук
Корректоры Ю. П. Баклакова, Е. Н. Куткина

Сдано в набор 25/IX—74 г.
Подписано в печать 11/X—76 г.
А01777. Формат 70×100/16. Печ. л. 26,5 Усл. п. л. 34,185
Уч.-изд. л. 34,210 Бумага офсетная
Изд. № 1—34. Заказ № 3061. Тираж 50 000 экз.
Цена 3 р. 01 к.

$\frac{7С2}{К\text{-}60}$ Е $\frac{80101—126}{084(02)—77}$ БЗ-41-37-76

Текст изготовлен фотонабором в Экспериментальной
типографии ВНИИ полиграфии Государственного
комитета Совета Министров СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли.
Москва К-51, Цветной бульвар, 30.

3 р. 01 к.

Советский художник · Москва · 1977